



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة وهران 1 (أحمد بن بلة)

قسم اللغة العربية و آدابها

أطروحة دكتوره علوم في الأدب العربي تخصص : النقد الأدبي الحديث و الموسومة ب:

تجليات الحداثة في الشعرية العربية المغاربية بنية الشهادة و الاستشهاد لعبد الله راجع نموذجا

إعداد الطالب: العيد مليكي

إشراف الأستاذ الدكتور : خالد مختاري

لجنة المناقشة

أ د : بلقاسم الهواري:	جامعة وهران 1 أحمد بن بلة	رئيسا
أ د : خالد مختاري:	جامعة وهران 1 أحمد بن بلة	مشرفا و مقررا
أ د : الطيب بوشيبة :	جامعة وهران 1 أحمد بن بلة	عضو
أ د : مصطفى منصوري :	جامعة الجيلالي اليابس س . بلعباس	عضو
أ د : محمد سعيدي:	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	عضو
أ د : جلال مصطفاوي :	المركز الجامعي بلحاج بوشعيب ع .تموشنت	عضو

الموسم الجامعي : **2020/2019**

بسم الله الرحمن الرحيم

و صلى الله على سيدنا محمد و على آله و صحبه إلى يوم الدين

الإهداء

إلى الحنون العطوف أمي و إلى الحبيب المربي أبتي

.... ارحمهما يا ربي

إلى سندي و عمدتي و متكأي أخي عبد الوهاب مليكي فتح الله عليه

إلى من لهم حق الوصال أهل الرحم و القرابة و الأخوة

إلى المحبين و المحبوبين في الله

إلى أستاذي المشرف الكريم : الأستاذ الدكتور خالد مختاري

كلمة شكر

لله الحمد سبحانه على كرمه و توفيقه

الشكر موصول بالدعاء الخالص :

لمن علمنا الحرف الأول شيوخنا و مربينا و معلمينا

لمن كان لهم فضل تحقيق المودة و الإحسان بيننا

لمن كان له فضل الإشراف على البحث: الأستاذ الدكتور مختاري خالد بارك الله في علمه و عمله و عمره.

لمن كان له فضل قراءة و مناقشة هذا المنجز أساتذتي في لجنة المناقشة الموقرة.

مقدمة

مقدمة

إن الإبداع موصول بوجود الإنسان خليفة الوجود، إذ هو الموصول بكل الموجودات لذلك تجده عاملا في صناعة الممكن و توفير ما ينبغي أن يكون، و لا يمكنه تحقيق ذلك إلا إذا علم مطلقا و منطقا أن سبب وجودنا هو تأكيد الاستمرارية و إثبات الآدمية الحقيقية بكل ما تطلبه الإنسانية من خدمة تحفظ البقاء و تدرك الدور الأساسي عن طريق الفن لنحصل على التذوق و التفاعل كإشارة على تعاملنا مع العالم الذي يحتوينا ، كون الإدراك متعلق بالوعي و التعقل و النسق الوجداني داخل الوجود المتغير لمسايرة كل عملية إنجاز و تكوين و أن الذي يوصل بين هذا الموجود المادي و الضمير الحسي في تفاعلاتنا الحياتية هو وجود الإبداع الشعري كواسطة بينهما، ذلك أن الشعر كمقوم باطني يتطلب صناعة مركبة تقوم على مبدأين اثنينهما : مبدأ الصناعة الداخلية و هي الإرادة العميقة الباعثة للتطلع تحقيقا لعالم متكامل موزون، و مبدأ الإخراج و صياغة الداخل في القوالب المحسوسة المؤثرة و الممزوجة بالوعي المنفرج.

حتى هذا العصر يكاد العقل العربي لا يستطيع التخلص من الذهنية الاستعمارية المغلوبة، مصطنعا لنفسه حرجا و قلقا في فهم الدور كمسعى للتغيير و التحول، فلا يزال إدراكه مهووسا بصراع الوعي و مدركات الباطن المثقلة التي تدعوه للحراك من أجل التجاوز و فهم الواقع، ذلك أن العطب العقلي الاستهلاكي ليس من عرفنا أو مما يدعو إليه ديننا القويم ، فلا حجة تحجب علينا المواجهة و النضال ، إنما نحن بإرادتنا المهزومة نصطنع مفاهيم خاطئة حول محيطنا فنتهم المرجعية في علاقتها بالتحديث والتطوير والتكنولوجيا كونها و بزعمنا أنها تدعو للتقشف و الاتباع و نبذ الابتداع و الاختراع، هذه الذهنية تبدو أخطر من الذهنية الاستعمارية في قوة مفعولها ، إذ كلاهما مصدره الاستعمار إلا أن الثانية قناع يصعب انتزاعه و إزاحته من ساحة العقل الباطني والوجدان كمعطى موجود بالقوة المتعصبة والفكر المتحجر، و الأصل في هذا كله وجوب فهم السؤال الموجه في علاقتنا بالتحديث و وعي التاريخ، إذ لا يعني ذلك الخروج من محددات الشرع وقبول دعوة العلمانية المظلمة ، أو مما يدعو إليه المحدثين المتزمتين المفرطين في قبول اللبرالية، إنما التحديث المعتدل هو : أن نتصدى لكل وافد بثقافة الأصل لدينا المغمورة بالحكمة لا بالشهوة ، فنتخير ما ينفعنا و ما يضرنا، بين ما هو جائز و غير جائز ، ونبعد بقوة الفكر كل متربص حاقد على الثوابت و الأصول.

إن التحديث مطلب الإنسان ليدافع به عن كيانه و تاريخه وليس التبعية والخذلان وارتداء عباءة الاستهلاك مقتفيا أثر الغالب؛ أي أن عملية التحديث لا تأتي إلا بإعادة (تفكيك الخطاب الاستعماري) و تحليله من أجل تطويقه بأفكار واعية متحررة ، ولعل هذا ما دعا له الفكر الحداثي العربي مشرقا و مغربا ، فكر فلسفي يدعو للتعقل و قبول الآخر بمعطيات التاريخ و انطلاقا من وعي الذات ، وذلك من خلال الدراسات الفكرية الرصينة التي خصت العقل العربي بالدراسة من حيث نقده و إظهار مواطن الضعف فيه، و مثل ذلك ما فعل محمد عابد الجابري و عبد الله العروي و مالك بن نبي و غيرهم كثير .

مقدمة

إن الفنون هي الأخرى تجسد مدى وعينا بالفضاء الإنساني المزدحم، خاصة الشعر لما له من علاقة وطيدة بالذهنية فهو أصل في كل تغيير و امتداد ، ذلك أن الشاعر يراقب مادته ممسكا أياها بالأحداث المتفتحة المعقودة بالتناغم و الاحتراف و يرسلها في مادة الكون الحية، تعبيرا عن جوهر المحسوسات، و ما يميزه كذلك أنه يدفع بالأدراك صوب الإنجاز و التفاعل كممارسة و تجربة تدعو لقيادة الحضارة و صناعة المكانة و إثبات الحضور في كل شيء .

هذا الدور المحرك للشعر جعل منه مقاسا للتحول من زمن إلى زمن آخر في العلاقات و التحولات التاريخية، و ينتقل بروحه المتحررة من النقيض الأول المعطوب إلى التضاد الثاني الموازي، و من التناغم و الملازمة إلى فرض القيم و إرساء المبادئ، مغيرا النظر إليه من اعتباره مجرد غناء و سماع إلى المشاركة في النهضة و الاهتمام ببناء الحضارة من جديد.

هذه البدايات عرفها الشعر في علاقته الأولى بالإنسان كونه دائم التحول و التجاوز من أجل خلق التلاؤم مع معطيات العصر في علاقاته التفاعلية مع الموجودات، و من مراحله الكبرى ظهور مرحلة التحديث و التجديد ، لأنه عنصر أصيل في الثقافة، تزدهر به في مواكب الازدهار و مطالب الانتقال و تخرجه من الباطن إلى الحقيقة وترسي قواعده لمشاركته الدور باعتبار مكانته بين الشعوب كلها ، فيحيطهم بالمدافعة و المرافعة عن طريق الإحساس بدلالاته و معانيه، يعينهم في ذلك الشعور بالانتماء لما يقال و ذوبان الحس في الإيقاع و الوزن و النسق الغنائي الجذاب.

كما و تعتبر الحداثة سؤال منطقه روح العصر، ليشمل دور الشعر في متابعة الوافد الثقافي بعد قراءته و وعيه، لأن مصدر الجديد هو العالم الحديث الغرب الذي سبقت عجلته عالم المتغيرات و التحولات بوسائل السرعة و مقاييس التقنية و ثقافة الشعرية المتحررة ، فالحداثة شقت طريقها لتفرض وجودها على الثقافة الفنية و الإبداعية و كل ولادة علمية جديدة، بعد أن أدركوا مكانة الثقافة التقدمية في بسط النفوذ الفكري و العلمي، بعدما فهموا أن الإبداع أساس لكل ثقافة إنسانية متمكنة لإحكام السيطرة على المغلوبين المتتبعين و قهر هويتهم و تحويع الوعي لديهم، كونهم باتوا متأخرين في إدراك الجماليات الفنية الذوقية و تأثيرها على الأشياء و جميع الموجودات.

مقدمة

تعتبر الحداثة الشعرية عقد فريد تطلبه جميع مناحي الحياة المتغيرة، و منها الإبداع الفني و النظرية الأدبية الحديثة و الفنون بمختلف أنواعها و أشكالها فحق لها أن توسم بالاتساع و الانتشار اللذان يفرضهما سؤال الوجود بالقوة الفاعلية و المطالب التفاعلية مع الممكنات من الأشياء و الحاجيات الضرورية، لبسط مفاهيم التعايش و التواجد الفعلي ، إنها الموجودة في كل موجود تحتوي مكامن العقل و مسالك الوعي، فلا يمكن حدها أو حصرها، و تتجلى في كل إبداع تشكله بصمات الإنسان كنتاج يشكل التواصل الثقافي الإنساني على جميع المستويات، إنها العالمية و القومية و المحلية رغم السبق الذي عرفه الجانب الغربي فيها.

أن الثقافة العربية مشرقها و مغربها كانت هي الأخرى تواقة لمواكبة ما توصلت إليه الثقافة الغربية من مفاهيم تحتوي الإنسان ككائن موجود بالفعل و التفكير، و لعل ما توصل إليه المثقف في المشرق العربي في الخمسينات من حراك في الوعي و تجاوز في النوع الأدبي و الإبداع الفني كان بدافع صناعة الحرية و من أجل صياغة السؤال الثقافي المعاصر من خلال التجربة و إعلان التمرد و بداية التجاوز و خاصة ما دعا إليه دعاة التحديث في الشعر العربي الذي شهد هو الآخر إضافات على مستوى النوع الفني و البنية المكونة للدلالة، ليصبح مولودا جديدا تحتضنه التجربة الإبداعية و النقدية في الحراك العربي الذي تزعمته البلدان العربية المشرقية سعيا منها اللحاق بما توصل إليه الغرب في حداثتهم الفكرية و تبني أشكالها و أنواعها الفنية للنهوض بالإبداع الشعري العربي لإدراك ما فاتهم من تقدم و ازدهار.

ظهر هذا الحراك في المشرق بعد الاحتكاك النموذجي بالثقافة الغربية، بقيادة بعض الطليعيين المبدعين المصريين و اللبنانيين، حين تيقنوا أن الحياة متغيرة و كل ما فيها قابل للتغيير فتثاقفت أفكارهم و ازدحمت أساليبهم الواعية مع ما التمسوه عندهم من حراك ثقافي متميز يعرف الإنسان و علاقاته بالأشياء و الموجودات بما يتطلبه العصر من متغيرات المرحلة، و من ذلك ما نعلمه من فعل شعراء (مجلة شعر)1957 م اللبنانية من أمثال (يوسف الخال) و (أنسي الحاج) و (محمد الماغوط) و (بدر شاكر السياب) و غيرهم كثير : الذين أعلنوا تمردهم على القواعد الشعرية الجامدة و المفاهيم الإبداعية الحديدية، متجاوزين كل حاجز يوقف سيرهم نحو الحداثة و صناعة التحديث الشعري العربي.

و بعدها انتقل هذا الحراك إلى النتاج الشعري المغاربي عموما و المغربي منه خصوصا فيما ظهر فيه من حراك في الستينات و السبعينيات من القرن العشرين، المرحلة التي بدا الشعر فيها متجانس الأصوات و

متشابه التجارب، إذ ظهر فيها بعض التغيرات و التباينات و الاختلافات على ما سبقه من المراحل الشعرية، و ظل هذا النوع الشعري الجديد يؤثر في النفوس و يغذي الفكر و التوجهات، حين أصبح قريبا منهم و من واقع الحياة لديهم يتلمس مواطن الوعي بالعصر و مجريات الحياة فيه، حصول التأثر و التأثير بما وفد من الثقافة الغربية المتحضرة ، و هو ما أدى إلى ظهور القصيدة المغربية المعاصرة بما تجلى فيها من معالم الحداثة بكل يقتضه الوعي لتجيب عن الأسئلة الراهنة فهي شهادة على العصر و استشهاد من أجل صناعة التعبير الحر المغمور بالإنجازات تغييرا للكائن و بحثا عن الممكن المفقود / المقهور.

كل ذلك من أجل مواكبة التحولات المحدثة التي ظلت بحاجة ماسة لفتح خيوط عريضة تتشابك فيها الثقافات و تتطور من خلالها العلاقات و يحصل التوافق و المرافقة و التحاور بين مختلف الحضارات.

و لقد سارت الظاهرة الأدبية في المغرب على خطى هذا التحول و الانتقال الثقافي كمتأثر / منفعل و متفاعل بالوعي و التعقل بما يحيط بالحياة كلها، جوانبها الاجتماعية و السياسية و النفسية، و لأن المشروع لا يكتمل إلا بالقراءة النقدية الواعية، إذ هو إحساس دقيق و رؤيا تتحرك لاحتضان الراهن من الفكر العربي الطليعي بعد أن استكمل بناءه في المشرق العربي في بداياته الأولى على يد مفكرين شعراء / نقاد أدركُوا معنى المعاصرة و ضرورة مسايرة متطلبات العصر.

يعتبر (محمد بنيس) مثال الشعرية في المغرب العربي حين رجحت كفته النقدية الكثير من المسائل الشعرية المعاصرة ممثلة للأبعاد الحقيقة في التحديث الشعري مغاربيا و عربيا، خاصة ما جاء به من تنظير في كتابه النقدي (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) 1979 م بمنهجه (البنيوي التكويني) الذي وضع حدود هذه الطريقة الجديدة في التحليل و التفكيك الشعري، باعتبار دراساته الموازنة الفعلية لحركة النقد التي عرفها أهل المشرق على يد شعراء / نقاد من أمثال (يوسف الخال) و (أدونيس) و (بدر شاكر السياب) و (أنسي الحاج) و (محمد الماغوط) و (سعيد عقل) و غيرهم ممن أبدعوا و أجادوا في قصائدهم التجريبية المعاصر.

اعتبر (نجيب العوفي) صاحب الدور المهم في لملمة قوى النقد الأدبي المغربي من خلال أعماله النقدية الرصينة خاصة كتابه (درجة وعي الكتابة) 1980 م لما احتواه من رؤى تفيد التجربة انطلاقا من (المنهج الواقعي الجدلي) الذي يعد مسلكا من مسالك الأيديولوجيا و الفكر الواقعي المعتدل مستفيدا من التحولات التي أصابت النقد العالمي و العربي و ما لهما من علاقة بالفكر اللساني و الأسلوبية الإحصائية.

مقدمة

و لأن النقد لا تتوقف مسيرته في بزوغ فجره خاصة فيما شهدته التجربة النقدية المغربية خلال نهاية الستينات و بداية السبعينات من حرك فعال من ذلك الدراسة النقدية الواعية (القصيدة المغربية المعاصرة) بنية الشهادة و الاستشهاد (لعبد الله راجع) (1948 . 1990 م) التي شكلت عند صدورها عام 1987 م مكسبا نقديا رصينا يضئ التجربة النقدية المغربية خاصة و أنها تعد المرحلة المفصلية في تاريخ التحديث الشعري المغربي مظهرا المسار التجريبي فيه و قضايا تطورها مستفيدا من دراسة (محمد بنيس) حيث قرر أن يعنى في دراسته بجيل السبعينات من الشعراء المغاربة، مستفيدا من تقنيات المنهج البنيوية التكويني و الأسلوبية الإحصائية و كذا علم النفس و علم الاجتماع الأدبي لاكتشاف ما جاءت به هذا المتن من بنيات تثبت جرأته التجريبية و مجالات تكوينه و رجاحة اختياراته الفنية شكلا و مضمونا ما يتلاءم و متطلباته العصرية ، و مقتضيات المرحلة سواء في اختيار النوع الفني و إضافات هذا المتن تأكدا على مسار الحداثة و التحديث فيه .

أن المتأمل في العنوان الجزئي لهذه المدونة يصادف وجود مصطلحات تحمل دلالات تبدو في ظاهرها جلية المعنى و لكن الدلالة الباطنية هي المقصد، من ذلك ما تمثله كلمة (بنية) العميقة من معاني تتعلق بالأصل دون الفرع و توحي بلب الشيء و منبعه، وما تدل عليه كلمتا (الشهادة) و (الاستشهاد): من تجلي يقودنا لمعرفة الواقع و خصوصياته، كلاهما متعلق بصناعة الشعر و الشعرية، كحقيقة تشكل قلقا في نفس الدارس المتلهف للسؤال، مما يدعوه لمحاولة الاكتشاف عن مكنوناتها و دلالاتها .

هذه المدونة النقدية محملة بقوانين الإحصاء و التعداد و الأشكال و الصور الكتابية / البصرية و الرسومات الهندسية هذا كله يجعلك أمام دراسة رصينة للشعر، و تتساءل حيال ذلك إن كنت تحمل كتابا نقديا كما تثيرك الكثير من العناوين الفرعية المحملة بالمعاني الكثيرة فتقرأ عن : المجال النفسي / المجال الاجتماعي / المجال الثقافي و كذا الخصائص الفكرية و الأيديولوجيا، الحقيقة أن كل هذا مدعاة للنباهة، مدخلا لبداية البداية و حصول المعرفة الأدبية ذات العمران الأصيل و البناء المتين بما أدخل عليها من مناهج نقدية معاصرة، كالبنيوية التكوينية و الأسلوبية الإحصائية، هذا كله دفعني لخوض غمار هذه التجربة إعجابا بها لمعرفة ما جاءت به من قوانين جديد في النقد الشعري و قراءته كمحاولة لفهم ما جاء به (عبد الله راجع) من تعاريف في فهم المتن الشعري المغربي و تفسير تجليات الحداثة فيه انطلاقا من مختبر المنهج البنيوي التكويني .

مقدمة

هذه المدونة تثير قارئها و هي جديرة بأن تدرس بغية اكتشاف الكيفية المنهجية التي تعاطاها (عبد الله راجع) مع هذا المتن الشعري المغربي جيل السبعينات ، و استنتاج ما توصل إليه من أحكام بخصوص هذه الشعرية ، فهل يمكنه المنهج البنيوي التكويني من المعرفة الشعرية ؟ و ما مدى قدرة هذا المنهج على تحقيق كل ما كان يسعى إليه ؟ و ما هي النتائج التي توصل إليها ؟، و كيف حصلت له الاستفادة من الاسلوبية الاحصائية ؟ و كيف استفاد من علمي النفس و الاجتماع الأدبيين؟، و كيف يمكن لهذا النقد أن يطلق حكما بشأن مرحلة شعرية كاملة ؟ هل ما جاء به (عبد الله راجع) يفسر المجالات المكونة للمتن و يظهر ما فيه من تحديث و تجريب يمثل تأثره بالغرب و المشرق العربي؟ .

لمعرفة ما طرأ على القصيدة المغاربية المعاصرة من الحداثة و التحديث، جاء اختيارنا لهذه العنوان (بنية الشهادة و الاستشهاد) كنموذج يحتذى به، يمثل بصدق ما توصل إليه الشاعر في المغرب العربي من تجريب شعري و ما اكتسبه من خبرة في النقد و التجربة و التفكير الفني، و ما حملت شعريتهم من مضامين دلالية تثبت تأثرهم بالحضارات المتقدمة و تشبعهم بالثقافة المحلية و العالمية تمثل الوعي المتحضر.

هذا النموذج هو دراسة لمرحلة شعرية محددة بمنهج معلوم، فلقراءتها و تحليلها كان لابد من منهج يمكنني من ذلك، اتخذت من المنهج الاستقرائي الجدلي سبيلا يوصلنا لما نصبو إليه، نكتشف من خلاله استنتاجات البنيوية التكوينية فيما وظفه (عبد الله راجع) و هو عمل يبدو في ظاهره تكرارا لما درس؛ أي دراسة الدراسة إلا أنني و إن كنت اعتبر ذلك صحيحا فقد قصدت الاستقراء الجدلي لقراءة نقدية مهمة نستفيد منها في طرق التطبيق و التفسير و كيفيات استخراج النتائج و الآليات التي تمكن من ذلك، جعلت تفسيرا لما تيقنت أنه معرفة حقيقية للشعرية و الشعر و ما طرأ عليها حداثة و تحديث.

و لكون هذه الدراسة تتعلق بالشعرية على المستوى المغاربي و المغربي خصوصا، تعمدت الاستفادة من الكتب و الدراسات النقدية المغاربية في الكثير من الأحيان ، إرادة مني إثبات ما توصل إليه النقد و الفكر المغاربي من تأصيل للحداثة و فيما توصل إليه النقد العربي عموما و المغاربي خصوصا، ككتب النقد لدى (محمد بنيس) و كتب الفكر و الفلسفة (لعبد الله العروي)، و اعتمدت كثيرا على مجلة (الثقافة الجديدة) المغربية كونها الحاضنة الأولى و الأساسية للواء الحداثة في المتن الشعري المغربي المعاصر.

مقدمة

على هذا الأساس قمت بوضع خطة بحث اشتملت على مقدمة افتتاحية و ثلاث فصول أدرس فيها ما يلي:

الفصل الأول : **القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة .**

درست فيه: التعريف بالقصيدة المغربية المعاصرة و سؤال الحداثة الذي ينطلق من مسارات التغيير و التجاوز، و بدايات المشروع الثقافي الشعري الطليعي في المغرب / كيف كانت البدايات و ما علاقتها و تأثيراتها بما سيأتي بعدها؟، كما سنتطرق إلى مفهوم الشعر و الشعرية من خلال بيانات الشعراء المغاربة من ذلك (بيان الكتابة) لمحمد بنيس / (بيان الجنون المعقلن) لعبد الله راجع/ و (بيان وعي الكتابة) لنجيب العوفي / كلهم مثلوا النقد في تلك المرحلة عربيا و مغاربيا.

الفصل الثاني : بنية الشهادة و استشهاد التكوين الشعري في القصيدة الغربية المعاصرة.

عرضت فيه : المقصود بنية الشهادة و الاستشهاد لدى (عبد الله راجع) / التعرف على بنيات الفهم الداخلي للمتن الشعري؛ أي بنيات التكوين المتمثلة في (بنية اللغة) تحليل بلاغة الانزياح / بلاغة السمة الأسلوبية / (بنية الإيقاع الشعري) تحليل كل ما يتعلق به من / الوقفة الثلاثية / الوقفة العروضية / من البيت إلى الجملة الشعرية/ القافية / التشكلات الإيقاعية / و (البناء المعماري) يحيلنا على : البناء المعماري البسيط و علاقته بالدلالة / الشكل التصاعدي الجدلي بنوعيه : البناء الدرامي و البناء التصاعدي النفسي ، (بنائية الخيال في الشعرية) في / التصوير الشعري/ الصورة الشعرية / الرمز الشعري / الأسطورة .

الفصل الثالث: تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

تعرفت فيه على مجالات التكوين الشعري كل من :(التكوين الثقافي) : النص الغائب في المتن / تجليات النص الغائب على مستوى اللغة / و النص الغائب / تفرد المتن / كذلك (التكوين النفسي) و (التكوين الاجتماعي) كما درست فيه : استراتيجية النقد الموازي و مرجعياته النظرية / معرفة خصائص النقد بين الوعي التاريخي و الخطاب الأيديولوجي / قضية البنيوية التكوينية و الخطاب النقدي الموازي / مرجعيات التحديث في القصيدة المغربية المعاصرة .

مقدمة

و أخيرا أنهيت دراستي بخاتمة جمعت فيها ما توصلت إليه التجربة الشعرية و النقدية المغربية من تحديث و حداثة .

في هذه الدراسة أثرت نفسي على أن اتعمد طريقة التحليل و المناقشة لما جاء به (عبد الله راجع) في دراسته (القصيدة المغربية المعاصرة) . بنية الشهادة و الاستشهاد . فكثيرا ما كانت آرائي تفسيرا أبين من خلالها الأحكام و الاستنتاجات و دعمها بالآراء و المراجع المتخصصة الرصينة كون الناقد سعى لإثبات وجود مظاهر الحداثة في المتن الشعر المحدود بالمكان و المعلوم زمانيا ، و إثبات تفرده على ما سبقه من نتاج، و هذا بالضبط ما نود التوصل إليه في محاولتنا هذه .

و الحقيقة أنني وجدت نفسي متعلقاً بهذه المتن أيما تعلق، و هو ما زاد همتي في الاطلاع عليه و استكشاف ما جاء فيه من أساليب تحديثية و أشكال مختلفة البناء، التمست فيه نفسية هؤلاء الشعراء ، فتأثرت بشعريتهم إلى حد شعوري بواقعهم من خلال تلك المعاني الصريحة و القوالب الشعرية المشكلة ، مصدر ذلك تشبعهم بالفكر الاشتراكي و الواقعية الفنية و هما ما كان سببا في توجيه عواطفهم و صناعة دلالاتهم و معانيهم التي وصفت بقوة الخطاب و جرأة الإبداع و تماثلية الواقع، و كان منهم أن أحدثوا مضامين و أشكال جديدة في الشعرية .

و قد لاقتني عوائق كثيرة أصفها بأنها كانت موضوعية و ذاتية في الوقت نفسه خاصة عندما وجدت نفسي أمام دراسة لظاهرة في متن شعري مدروس، هو ما أثار أسئلتي في البداية هل يمكنني الاستفادة من هذه المدونة النقدية كنموذج للاطلاع على مستجدات الشعرية المغاربية في علاقتها بالحداثة ؟ خاصة و أن الكتاب لم يكن متوفر حيث تطلب الحصول عليه الانتظار إلى حين وصوله من المغرب، لكن قراءته أظهرت لي بوادر وجوب البحث في هذا الموضوع، مغامرة أتعرف من خلالها على المسار نقدي مغربي اعتمد أصاحبه على النقد البنيوي التكويني، كما أنني وجدت صعوبة في الحصول على الدواوين الشعرية التي أغلبها كانت عبارة عن قصائد مكتوبة في جرائد مختلفة و مجلات مغربية تكاد لا توجد، و هو ما جعلني أستشهد مما اختاره (عبد الله راجع) في مدونته من هذه الأشعار، و أحيل على مصدرها مباشرة، حتى يتسنى للقارئ التعرف عليها و الاطلاع عليها ، كما صعب علي كثيرا وجود الكتب و الدراسات الرصينة المتخصصة التي عنيت بتطبيق المنهج البنيوي التكويني.

مقدمة

و لأني أحببت هذه الدراسة بذلت قصارى جهدي لتكون موضوعية أوليتها الجدية و العناية اللازمة، حفزني في ذلك ما رأيت من تطبيق محكم للمنهج البنيوي التكويني في المدونة ساهم في إظهار النتائج و إصدار الأحكام انطلاقا من معطيات حقيقية، مع إظهار الخاصية النقدية / الأدبية الواعية فيما نقرأ و نبحث فيه و إثبات التمكن دون تحيز يذكر مدى رزانة ما توصل إليه (عبد الله راجع) من نتائج تثبت حداثة المنجز الشعري المغربي المعاصر خلال السبعينات .

كان هذا شهادة لما توصلنا إليه استشهادا من أجل البحث، فإن وقفنا فتلك غايتنا و من الله التوفيق ، و إن أخطئنا فمن ضعفنا و قصر معرفتنا، ليعود لكم في الأخير فضل التوجيه و شكر القراءة لما تلقونه في هذه الدراسة من سهو و زيغ و الله ولي التوفيق.

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة سؤال حداثة

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

أولا: الشعر المغربي المعاصر و سؤال التحديث الشعري.

إذا كانت الحداثة تعني الشمولية و التجاوز في كل جديد، فإن المعاصرة ترتبط بالزمن المعاش و تتعلق بالمتغيرات و المستحدثات، و لها في علاقتها العملية وجهان وجه يقوم على البعد الزمني يتغير و يتحول بحسب الظرفية و المكانية ، و آخر يتأسس انطلاقا من اعتبار المعاصرة حركة رؤيوية بالأساس يمكن أن تقاس بما هو كائن يصنعه المبدع ليعرف الممكن ، أما البعد الزمني فيمكن فهمه حين نقر بأن المعاصر هو أقرب إلينا زمنا ، إن لم يكن هو ما نعيشه الآن و بهذا التحديد يكون المعاصر جزء من الحديث الذي يبدو أن بداياته ظهرت مع مطلع القرن العشرين[1].

العصرنة بهذا المعنى هو ما نعيشه في اللحظة القريبة و ما نلتمس فيه العيش و الحرية و التعامل، و هو ما نشعر به في يومياتنا شريطة أن نراقب و نرقي فيه ذواتنا باتصالها المباشر بفرضيات التجاوز و التغيير و الانتقال في كل شيء ، أو ما يمكن تسميته بروح العصر حين أنتجت الحياة شعورا و إحساسا بالدور لشخصنا كذلك العلوم الطبيعية و الاكتشافات و الاختراع تعني بها (العصرية) على مستوى (الأنا الشعرية) استيعابا للوعي الرومانتيكي بمبادئه الكبرى / الذاتية / الثورة على القيود/ أولويات التجربة على الشكل الفني الجديد ، كما أن الحرية شعار لا يتخلى عن من في العصر بمعناه الإنساني في الوجود ..و بمعنى آخر نهضت (العصرية) على مستوى (الأنا الشعرية) بواسطة الوعي الرومانتيكي رغم الدرجات المتفاوتة في استيعابه و إعادة إنتاجه[2].

و أن المعاصرة رغم تفردها في هذا المفهوم إلا أنها تعتبر جزء من الحداثة و التحديث، ذلك أن هناك (شعراء ما زالوا يكتبون غير أن إنتاجياتهم الشعرية لا تدخل ضمن ما هو معاصر ، و لذلك لا بد من مراعاة الوجه الثاني الذي يقوم على اعتبار المعاصر حركة رؤيوية من خلال تجلياتها في المجال الشعري قلب الكثير من المفاهيم المترسبة في الذهن عن الكتابة و الإبداع الشعريين في إطار ما يسمى الشعر الحر شعرا حديثا لخروجه

---

[1] ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، بنية الشهادة و الاستشهاد ، التصفيف و الإخراج ، منشورات الحلبي الرباط ، الطباعة (دار المناهل) الرباط ، ط 2 ، 2013 م ، ص 9 .

[2] ينظر : محمد جمال باروت ، من العصرية إلى الحداثة ، قضايا و شهادات ، كتاب دوري جماعي، مؤسسة عيبال للدراسات و النشر العدد 3 شتاء 1991 م ص 144 .

الجزئي عن نظام الشطرين إلى نظام الشطر الواحد، بيد أن الشعر المعاصر ليس خروجا جزئيا بل إنه خروج كلي لا عن الإيقاع المألوف بمفرده بل عن اللغة و دلالاتها المألوفة عن البناء المعماري للنص الشعري عن كل ما سبق)[1] .

هذا الاتجاه يجعل من المعاصرة شيء حاضر بيننا بالفعل و الافتعال، داخل أشكال التجديد و الوافد ؛ أي أن (المعاصرة هي نسق كلي و بناء كلي ، إنها نهاية للحداثة كتراكم حينما يقوم التحول النوعي بديلا عن التحول الكمي في الحداثة يكون التعامل مع اللغة ما يزال تعاملا مع مؤسسة خارجة عن إرادة المبدع و مفروضة عليه من فوق ، و في المعاصرة تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه فلا يلبسها و إنما يتجلى فيها و هكذا يؤسسها فاللغة تولد مع كل مبدع)[2] .

لأن الحداثة في أصلها إنما (تبدأ بالحدث و تنتهي به، و لا يمكن تشكيلها و ترسيخها سوى بمنطق يحسن استثمار الحدث و إعادة ابتكاره و بعث القوة و الحركة فيه ليعبر عن إمكاناته في تقويم السياسة أو إثراء الثقافة أو بناء المعرفة أو ترويض السلطة)[3] و لا يكون ذلك إلا بالحراك و البحث عن البديل لمجاوزة كل ما هو السائد قديم و بمعنى آخر وجوب الانتفاضة لدحض الركود .

هذا المفهوم يضع الإشكالات في كفة راجحة يظهر ثقل المعطيات و انحصار المطلوب، خاصة ما يتعلق بالفن في كمونه الزمني و التاريخي ، و هي دعوة لخرق القانون المغروس في عمق تفكيرنا الذي حواجزه كبرت حتى كادت تخفي نافذة التنفس بعمق، من هنا كانت الانطلاقة بحثا عن البديل ، كتجاوز لما هو كائن و صناعة في المعاصر الممكن، لتحقيق التجاوب مع المعطيات الظرفية و الحالات الباهتة في حياة عنوان الاستمرار في التغير و التجديد ، كلها مطالب سيتعلق بسؤال الحداثة من باب المعاصرة في الشعرية المغربية المعاصرة من خلال نقد نقادها الرصين و شاعريتهم التجريبية المتينة .

---

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ص 9 .

[2] عبد الله راجع : المرجع السابق : ص 9 . 10 ,

[3] محمد شوقي الزين : إزاحات فكرية (مقاربات في الحداثة و المثقف) منشورات الاختلاف، ط 1 / 2005 م ص 12 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

تجلت الحركية النقدية في المغرب مع بروز الدراسات النقدية الحديثة بالمناهج الغربية المعاصرة أمثال دراسات (محمد بنيس) و (نجيب العوفي) و غيرهما كثير ممن لازموهم في تلك الحقبة المبكرة، و يعتبر (بنيس) أبرز هؤلاء لنضج تجربته الشعرية و رصانة خبرته النقدية، كان من الأوائل ظهورا و نضوجا، إذ تعتبر تجربة نموذجية ذاع صوتها في أفق الشعرية العربية مع ظهور أولى التجارب الشعرية الطليعية في المغرب منذ الخمسينيات.

و مبكرا احتضنت دراسته الأولى (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) بداية التأثر المغربي بالمشرقي شعريا، يصفها (بنيس) بالظاهرة الشعرية الجديدة و ما لها علاقة بهذا المنجز النموذج الأول عربيا، بأنه انفجار و بداية التفكير في المغرب للحاق بمثالهم المتحرك خصوصا في بداية الستينات منذ 1964 م حين بدأت تظهر مظاهر فنية فريدة مختلفة عن سابقتها فرضت نفسها بشكل واضح و بطريقة جماعية أخذت في الاتساع، حيث تضمنت شعراء أدركوا معنى القول المعاصر و الدفاع عن مصالح المرحلة (و هذه الظاهرة في بداياتها لم تكن حدثا عابرا و لا نزوة تتلاعب بعقول مجموعة من الشباب أغراهم الغي و الانحراف عن الأسس الصحيحة كما يدعي المحافظون، إن هؤلاء الشعراء و بحساسيتهم الواعية إذ كانوا يقدمون شرطا من شروط التغيير على صعيد بنية الوعي المغربي في المجال الشعري و هم مجموعة من المثقفين التقدميين الذين انتبهوا في ميدان الشعر إلى ضرورة إعادة النظر في مسيرة الشعر بالمغرب)[1].

لأن النقد يستلزم التعمق في دراسة الظواهر الجديدة كان لزاما و ضروريا على الناقد أن ينتبه بحسن الدفاع عن قضيته إلى كل ما يحيط بها من انتقادات صادرة عن توجهات معارضة لكل وافد جديد، موصوف بالتقدمية و أفكار التجاوز و هو ما تعرض إليه (بنيس) من خلال ما قاله عن التجربة و الشعراء و ما يسعون إليه من أهداف تساير ثقافتهم التقدمية المضادة لكل ما هو موجود بقوة العرف و الانتماء الثقافي القديم.

ذلك أن النقد و مسؤولية الناقد التحسس بوجود ظاهرة طارئة و وافدة، تتطلب الاستقراء و التتبع ليحصل لها الاحتضان الحقيق في الأوساط الشعرية الشابة، فالشعر المغربي في هذه الفترة ظهرت فيه سمات الوعي بأهمية استدراك التجربة المعاصرة و طلق العنان لدواخلهم الثائرة على كل ما هو كائن يتسم بالجمود و الركود و هو

[1] محمد بنيس ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة بيروت 1979 م ، ص 383 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

حراك ظهر نتيجة الظروف السوسيو تاريخية و ثقافية و جمالية لها علاقة بالذوق المتجدد، إذ كان همها الأساسي هو تحقيق اجتماعية الأدب لا تحطيم الأشكال أو تغيير الصفات و الموضوعات داخل المنظومة الفنية، إنما الفهم الطارئ لدور الفن و العملية الإبداعية بصيغة الإدراك المتكامل الموزون للمتطلبات الحياتية المعاصرة التي ساقت لميدانها الاجتماعي و السياسي نوعا مغايرا من الوعي الفني لما كان عليه الإبداع في المرحلة السابقة و شيئا فشيئا اتسعت رقعة المبدعين الأحرار و الذواقين الموسومين بالوعي التقدمي، و كانت بداية الاعتراف و إرغام الشعر و الشعراء للأخذ بكل ما هو معاصر متفاني في خدمة الإنسان المعاصرة.

إن سياسة احتواء التحول و الحراك كانت مفروضة بفرضية تحول المعطيات في زمن التحولات و الصراعات ذلك أن (البنية العميقة للمتن المدروس تتشكل من ثلاث قوانين و هي التجريب و الهزيمة و الانتظار و الغرابة و هذه القوانين تلتقي في المتن متمازجة و ملتحمة يحكمها التناسق و التفاعل، أولها مستخلص من بنية الزمان و المكان و ثانيها من بنية المتتاليات و ثالثها من بنية بلاغة الإيقاع)[1].

إنه نتاج سلطة التعقل و طغيان الذات المتحررة التي أربكها الفكر المتحرر المحاط بالصراع الحضاري و الانفتاح اللامحدود و اللامشروط مع الآخر المتسم بصفة الغلبة و التحدي و بحثا عن الحضور في الحاضر كان لابد من إزالة العوائق و الحواجز و الابتعاد من كل زيف أو ضيق في عملية الخلق الشعري أو صناعة الفن و التعلق بكل ما هو حقيقة مرغوب فيها.

فالعوامل السياسية و الاجتماعية الراهنة في المغرب فرضت واقعا فنيا آخر خاصة بعد الاستقلال المغربي هناك أدرك المبدع ضرورة التجديد و الانتقال إلى أفق آخر هو اعتماد الواقع اليومي الاجتماعي . السياسي كمنطق لتصور لا يسالم القوالب الشعرية التقليدية و الرومانسية، مفيدا من التحولات الشعرية في المشرق العربي (و هي تؤسس للحرية الشعرية فضائها الكوني خارجة بذلك عن ضوابط العروض التقليدي و البنية السائدة للقصيدة المغربية هذا التجديد هو الذي سيعثر عن نماذجه المتميزة مع أوساط الستينيات من خلال قصائد الشعراء : أحمد المجاطي / محمد السرغيني / محمد الخمار /محمد الميموني / أحمد الجوماري / عبد الكريم الطبال ./

[1] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 208 .

فهؤلاء الشعراء أصبحوا قريبين من صدى المغاربة الذين وجدوا أنفسهم في متاه الاختبارات ، و توالي مشاهد الإخفاق كما أن المعرفة الشعرية لدى هذه المجموعة مكنتهم رغم تفاوتها من ترسيخ قصيدة مغربية نلمس فيها جرأة التجريب)[1] .

إن هذا السؤال و ما يتضمنه من توازن لطالما عرفته جميع التجارب الشعرية العربية و مفاده ذلك أن التاريخ يعيد التكرار الظواهر الإنسانية حين يجد الظروف قد توفرت لذلك فهو يدعو إلى التحول و المواكبة.

على نسق الحركة المشرقية التحديثية في الشعرية سار المغاربة يثبتون حضورهم التاريخي من خلال تجاربهم الشعرية الطليعية تعبيرا يصدر عن وعي بالمهمة المحورية بين السلطة و الممارسات السلطوية القاهرة لإرادة الشعوب بالقمع و الاضطهاد.

ففي فترة الستينيات عاش الشعب المغربي أقصى المعاملات و أصعب الظروف فظهر النزوح عن القرى و الانفجار السكاني وانتشار أحياء الصفيح كلها عوامل تسببت في البطالة و عجلت بإيقاظ الوعي ...فنمت الطبقة المثقفة بفضل سياسة تعميم التعليم الذي شمل ساكني الأحياء الشعبية و أحياء الصفيح هؤلاء من كان لهم الفضل في بث الوعي في المجتمع مما أدى إلى تفاقم الوضع و تجسيد الحراك في المواجهة السياسية و العنف لينتج عن ذلك أعمالا قمعية نجد لها أصداء في شعر الطليعة [2] .

هذه التحولات و الأحداث المتعلقة بأسباب الوجود الإنساني، هي وحدها من أحدثت تغيرا في طريقة التفكير عند المبدع   مما يحدد له السؤال الجوهري كمنطلق أساسي لإبداعه و هو الأصل في كل ولادة جديدة فالشاعر المغربي (محمد الحبيب الفرقاني) يرى هذا التحول واضحا في عمله الفني فهو يقول (أن التطور الذي حصل في منتوجي الشعري في الفترة المذكورة هو ثمرة الأشياء كلها، و ثمرة أشياء أكثر من ذلك   فالأحداث التي تلاحقت و نالت الكثير من حياة مجتمعنا الاقتصادية و السياسية لا يمكن أن يكون الشعر في تطوره بمعزل عنها . ذلك . و أنا أعيش الحدث . أو استنبطه من الداخل   فيتركه يدور في نفسي، ثم يمضي يتحول في أعماقها متقمصا

[1] محمد بنيس :حداثة السؤال ، ص 67 .68 .

[2] ينظر : عزيز حسين، شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط1 / 1987 م ص 126 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

من رؤاها و تصوراتها الوجدانية ما يشاء دون حضور وعي محدد أو تقرير مسبق حتى إذا اكتملت الجولة و اختمرت الصورة أحسست عندئذ أن شيئا ما في داخلي يتحرك يريد أن يخرج و أن يعبر عن ذاته و أن يعبر إلى الآخرين لينبئهم بما استخلص من وعي)[1] .

إن ما قاله (الفرقاني) عن الشعر يصدر عن وعي بمسؤولية الشاعر و مدى إيمان بالرسالة الشعرية الباعثة لصوت الحقيقة، لذلك فهو يقول (الشعر كالحب ... كلاهما عاطفة إنسانية وجدانية تنبعان من الجمال....تخترقان الأهوال و تتحملان كل المتاعب....تأسيس إشراقي للبنية الاجتماعية ...صياغة إنسانية لعلاقتهما العامة و الخاصة ...تحرير المنازع من رقبة الفردية و التصور الأحادي)[2].

هذا المفهوم الشعري يعتبر صوتا صارخا يعبر عن قضايا المجتمع بوعي و عقلانية يمثل الملاذ الذي يجد فيه المقهور أنيسا يحرره من سلطة القهر و الطغيان، و بأسلوب التصوير يخاطب الوجدان بخطاب العاطفة و كلام الشجون يقول الفرقاني: واصفا لسان حال عصره :

في حناجركم الذهبية يا أبناء الشوارع

أصوات مبحوحة

تأكلها الأبواق في أفاريز الطرقات

في صناديقكم يا أبناء الشوارع / تخشبت الكلمات [3] .

هي بداية الالتزام الشعري و بحثا عن الواقعية في الفن يؤدي إلى الاتساع في رقعة التفكير من خلال التغيرات التي نلتمسها في حرية القول فيتحول النداء من الأفق المحدود إلى غيرها من القضايا ذات البعد القومي، و الاحتواء المشترك المترابط و في عن هذا المحور و النسق الجمالي نجد عند (الفرقاني) ما يحيلنا عنه :

---

[1] محمد الحبيب الفرقاني : الثقافة الجديدة ، العدد 20 السنة 3 / 1979 م ص 93 . 94 .

[2] محمد الحبيب الفرقاني: دخان من الأزمنة المحترقة ، دار النشر المغربية ، ط 1 / 1979 م ص 25 . 26 .

[3] محمد الحبيب الفرقاني: المرجع السابق، ص251 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

يا أيها العربي إنك أمة / ملء الزمان

ملء أركان البصر / تاريخ وجهك ثورة مجنونة

و خصالك الحمراء بركان زفر / النار أهلي

و الأعاصير منزلي / و الثورة ظمئي / طعامي المعتبر[1]

و يظهر هذا الفهم الشعري في كون الإبداع ارتبط ارتباطا وثيقا بالمفاهيم السياسية السائدة في المجتمعات، حيث كان الفن يتبع الفكر و التوجهات الفكرية، فكان كل شاعر ينسج شعره على منوال ما يمليه عليه الظرف، و فيما يفكر للوصول إلى غايته من خلال هذا الإبداع، لذلك يمكن القول بأن (كل شاعر ...كل أديب ...كل فنان هو في مفهوم الواقعية الاشتراكية و من موقع أقدامه في تربة المجتمع)[2].

و القصد من هذا كله أن الشعر هو وليد الواقع تشارك في نسجه المعطيات المعاش في المجتمع، و كل ما له علاقة بالواقع، فيتغير الفن في صورته الفنية شكلا و مضمونا، فالشعر إذا لم يكن كذلك كان عملا معدوم الفائدة منذ بدايته بلا جذور أو أصول حقيقة و هذا بالتأكيد هو الحد الفاصل بين شعر يدخل التاريخ و يرتبط به لأنه ينبع من موقع القوة في التاريخ موقوف عليه ، و شعر يتسكع على الأبواب لا يدخل بيتا و لا تربة ، لا يمارس الحياة إلا من وجهها الفارغ النشوان بعيدا عن المهاريز التي تندق فيها أعناق التاريخ و تهشم ضلوع الحياة نفسها[3] .

بات الشعر مرتبط بالواقعية و كل ما هو مصلحة عامة كانت أو شخصية و اجتماعية كانت أم سياسية هذا الانتقال في المفهوم تقود مجموعة صغرى داخل المجموعة الكبرى أفراد تميزوا بالوعي و أدركوا أن للكلمة الحرة دور في تغيير الواقع ، و هو ما يؤكده (بنيس) بخصوص تأثير الأحداث و الوقائع التاريخية إذ (أن البورجوازية الصغيرة تبنت التجريب كحل وحيد، تجريب الوحدة و تجريب الانفصال من ناحية، تجريب التغيير

---

[1] المرجع السابق: ص 226 .

[2] محمد الحبيب الفرقاني : المرجع السابق : ص 45 .

[3] محمد الحبيب الفرقاني : الثقافة الجديدة، العدد 12 السنة 3 / 1979 م ص 93

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

بالطريق السلمي أو طريق العنف من ناحية ثانية، و كانت التجريبية تؤدي دائما إلى طريق مسدود، و هو العجز، لأن الهزيمة عجز، و الانتظار عجز كذلك، و برهنت جميع المراحل السابقة في الستينيات و بداية السبعينيات، على أن البورجوازية الصغيرة ليست لها القدرة على تجاوز أخطائها، و على إدراك المزالق النظرية، و الاستراتيجية التي هوت إليها في بعدها عن الخط النظري الصحيح و من ثم نتجت وضعيتها الشقية التي ظلت ملازمة لها معلقة بين الهزيمة و الانتظار)[1] .

ذلك أن التجربة التي تنتظر التغير في الواقع عن بعد محدد الأهداف، دون الاندفاع نحو التجاوز الحقيقي لا يجدي ذلك نفعا أمام الأهوال المتزايدة و الشدائد المتراكمة مما يدل على أن الانغماس المباشر في البديل الواقعي و معالجة الظروف بالوعي الكامل و الجرأة الثائرة.

كما و تمثل شعرية (عبد الكريم الطبال) مضمارا شعريا ناصحا يمثل مستويات الانتقال الفني في الشعر و بخاصة قوة التجربة و فرادتها و حسن التلاؤم مع المعاني الواقعية في نسق الكلمات الواعية التي تمثل بصدق تجليات المعاصرة في ظل الزمن الجديد، و عن هذا نقرأ في ديوانه (الأشياء المنكسرة):

أحمل وجه الصوفي الغائب في الصدر و في الورد

الحاضر في الجهر و في الوصل

يحتضن في الجبهة مرسوم القطب

يحمل في الأحداق إجازات الحضرة

محموما في السطر الأول

مهووسا في الفيض

لتكن أصفى من صوفي

[1] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 370 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

ليكن وجهك أصفى من وجد الصوفي

الوشم هو الوشم[1].

هذه التشكلات و المباني تجسد المعاني و تقر بنضج التجربة الشعرية لدى الشاعر فهو يوظف سلطة الكلمة و حس التصوير من أجل صناعة الدلالات لتشكل بذلك حركية داخل القصيدة و يصدر عن وعي بالكتابة ووعي بمكانة القارئ و القراءة.

إن تجربة (عبد الكريم الطبال) (تتأمل ذاتها من جديد و تجدد نفسها و تتفتح على آفاق أخرى و تقتحم مجالات جديدة بإصرار قل مثيله فيما نعرفه من مسيرات و سير الشعراء المغاربة)[2] أي يتصور نوعية القراءة التي يتلقاها هذا النوع من الشعر و ما يقع في نفس القارئ من تساؤلات أثناء القراءة يقول مدللا لنباهة القارئ (لا أحب أن أقف بين القارئ و بين الديوان، فأنوب عنه في القراءة و أشوش على ذوقه و خياله)[3]، فالقارئ هو وحده من يكتشف أسرار هذا النص، فهو يحتويه في جزء من جزئياته إن لم نقل أن هذا الشعر المعاصر يحتوي القارئ بالكامل فجميع جوانب الحياة لديه، كونه ملتصق أيما التصاق بالواقع و الوقائع؛ لأن الشاعر الجديد لا يلحق خارج الكلمات بمفرده، بل يتخذ من المجتمع جناحين طائرين بالشعر لديه، و هكذا اعتبر (الطبال) الشعر يعود إلى التكوين الاجتماعي من تلك الظروف النوعية تتولد الهمة و يحصل الإذن بالدخول لعالم الشعر.

و من الشعراء المعاصرين الرواد في الشعرية المغربية الشاعر (أحمد المجاطي) ارتبط إبداعه بصيرورة الواقع ، فكان شعره تاريخا لعصره ظهرت فيه الدلالات المغمورة بروح السؤال عن المستقبل و تشابكت فيه العلاقات الاجتماعية كظاهرة طرأت على مستوى الثقافة العربية آنذاك، فإبداعه الشعري لم يخرج عن وعيه التاريخي، و يصور الوضع السياسي و الاقتصادي الذي آل إليه الوطن العربي و هو في بداية انتزاعه للحرية و الوضع المغربي كان في المشهد الشعري الذي صوره (المجاطي) بقوله:

---

[1] عبد الكريم الطبال : الأشياء المنكسرة ، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط 1974 م ، ص 103 .

[2] عبد الكريم الطبال : (بعد الجلبة) إبداعات سلسلة شراع 2 مارس 1998 م ، ص 7 .

[3] عبد الكريم الطبال : المرجع السابق : ص 7 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

ذبحنا الضب من سغب / و نمنا في ظلال الشح

و ما عزفت لنا الأوتار / غير قصائد من ريح

قدومنا / و ما ركبنا المنبت / يمضغ عظم ناقته

و في عينيه خف حنين / و كنا اثنين / فصار الصمت ثالثنا

و رابعنا / دموع العين [1]

هذا الشعر يتحسس لنبض المجتمع كونه رائد الفضاء الانساني في القصيدة المغامرة، فقد (تمكن من إبداع نص شعري يزاوج بين الهم الجمعي و القلق الذاتي في نص يستحق ديمومة شعرية متأصلة لما ينصف به من إبداعية متفردة و منفردة، و هذا ليس ادعاء أو إسقاطا اعتباطيا، بل عمق تجربته يبرهن هذا المنطق من تصور نقدي يعتمد على آليات موضوعية تكمن في بنية النص الشعري لا غير)[2] .

يحمل هذا الوافد الشعري رؤيا و تجاوز تولده الثقافة المحلية في بنياته الداخلية، فيشكل الامتداد الفني و المشاركة الثقافية المتصلة بين العصرين القديم و الحديث، و يظهر هذا جليا في شعرية (المجاطي) فيما قاله في قصيدته (أغنية لحب قديم):

جلست على ضفاف الشفق المحزون

أذكر كيف كان الليل يسكب شعرك

المحلول....يشنف مسمعيك ببحة الناي

[1] أحمد المجاطي : الفروسية ، منشورات المجس القومي للثقافة العربية ، ط 1 ، 1987 م ص 110 .

[2] صالح لبريني : الشعر المغربي المعاصر من المغامرة إلى الكتابة، مجلة رسائل الشعر، العدد الخامس.كانون الثاني 2016 م ، ص 70 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

القديم، و أنت بعيدة الأحزان و المنفى[1]

إن هذا النسق الشعري لا يجعل من الانتقال الثقافي في مرحلة البوح الشعري منقطعا انقطاعا انفصاليا عن المراحل الشعرية المترابطة ذات الصلة في قانون الفن العام و العلاقات الفنية المشتركة، بل أن الانفصال الجزئي يكاد يكون ضروريا بسبب انقياد الفكر المعاصر لما هو معاصر، كحتمية تفرض نفسها بقوة الواقع الذي يعيش فيه الشاعر لخلق الأجواء المباشرة لصناعة الشعر في مرحلته.

إن هذه البدايات في مجملها ركبت أمواج التجربة الشعرية في واقع يتساءل مبدعيه عن ثقافة الدفاع المتمثلة في دورهم الوجودي في الحياة الواعية، فكان الشعر في أغلبه شعرا ثائرا ينادي التحرر الذي يعد سببا لكل تجديد (و بديهي أن يمس التحرر الجزء بينما الكل هو الذي يشكل التجديد، إن التحرر مرحلة يعقبها التجديد إذ لا يمكن للتجديد أن يتم دون ظهور تحرر، و إذا كان التجديد صفة لمجال متميز و مستقل نسبيا عن غيره فإن التحرر لا يعطي التجديد صفة آلية و لكنه شرط أساسي لكل تجديد و التحرر بهذا المعنى ضروري لكل تجديد و مهيأ له ... كلما اتسعت سلاسل التحرر داخل المجال الشعري اتسعت سلاسل التجديد)[2].

منذ بداية الحراك التحرري العربي ظهرت حياله حركات ثقافية تجعل من الحرية وساما لإبداعاتها، و أحد أهم المواضيع التي تناولتها أقلامهم، كان أبرز هؤلاء الشعراء الثائرين الشاعر (مصطفى المعداوي) الذي دعا للتجديد في القصيدة المغربية حتى تساير روح العصر و تعبر بصدق عن الواقع منذ خمسينيات القرن العشرين، حيث كان الشعر العربي الجديد في بداياته و الفكر التقدمي هو الآخر ظهر تأثيره فكانت المواجهة في الحقيقة صعبة، استمرت على امتداد الستينات و لم تهدأ إلا مع مطلع السبعينيات حين بدأت القصيدة الجديدة تفرض حضورها و تؤكد خصوصيتها و انتماءها للإنسان المغربي . العربي [3] .

---

[1] أحمد المجاطي: أغنية لحب قديم، جريدة شروق ، العدد 2 السنة الأولى 1965 م ، ص 17 .

[2] محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 42 .

[3] ينظر : محمد السبايلي ، مصطفى المعداوي، بدايات التحول في الشعر المغربي، الثقافة الجديدة العدد 3 السنة 1 / 1975 م ، ص 71 . 73 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

لقد تميز شعر (المعداوي) و من رافقه في تلك المرحلة بالثورة و الدعوة للتحرر إيمانا بالقومية العربية و دفاعا عن المظلومين و المقهورين، فخصص جزأ كبير من نتاجه الشعري للدفاع عن الثورة الجزائرية كصوت لمناصرتها و التعريف بقضيتها و اعترافا ببطولاتها الكبيرة يقول عنها في قصيدته (شعوب تطلب الحرية):

أنا يا جزائر وسط الخضم تحطم أمواجه مركبي

أنا قد سمعت هضاب النحيب تناجي طيوف الغد الطيب

و في كل بيت لنا مأتم و في كل مهد عويل صبي

فيا أم هلا أزحت الستار و قلت لتونس و المغرب

بأن الجزائر قبر الدخيل يموت على ضفتيها الغبي

و أن الجزائر فجر أضاء يعيد الحياة إلى العرب[1]

إنها حمى التعطش لنيل الحرية و حماسة القومية العربية التي كانت محط أنظار المبدعين العرب، كإيديولوجيا تعبر عن صدق المشاعر تجاه القضايا المشتركة، إذ كان الشاعر يتلمس الواقع و يرسم التاريخ بكلماته الصارخة .

إن البدايات هي التي تحدد بلاغة السؤال من أجل لملمة ما يحيط بالظاهرة الشعرية المعاصرة من تغيرات في المغرب ذلك أن الدعوة التي قامت عليها الظاهرة المعاصرة بالمغرب نجد تفسيرها الملموس في الدعوة التقنية التي تحدث عنها (العروي) كما أن التشبث بالأصالة هو تدعيم لا واع للقراءة السائدة للتراث و بخاصة التراث الشعري على مستوى الزمان من ناحية و مستوى العلاقات النحوية النظمية الصرفية، و يمكن أن نلاحظ عن قرب وجود بنية السقوط و الانتظار في هذه المعادلة التي تحولت إلى شعار تنادي به البورجوازية الصغيرة و تلبي به رغبة الإيديولوجية السائدة دون أن تعي المخاطر تنزلق إليها)[2] .

---

[1] مصطفى المعداوي : ديوان شعر ، منشورات دار كتاب المغربي العربي، مطبعة / دار الكتاب، ص 81 .

[2] محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 381 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

فالسؤال الذي يبحث عن جواب لبداية التجاوز يقتضي منا معرفة المكونات التي يستند إليها الفن لحظة تكونه و إبداعه مع مراعاة العلاقات التي تربط بعضه البعض كبنيات داخلية تحدد نوع الدلالات و السياقات التي يسعى الشاعر الوصول إليها، كما و يقتضي السؤال الإحساس بالواقع و معرفة التاريخ لتحدد عمق التجربة و انطلاقتها.

لا يمكن الحديث عن التحديث الشعري إلا بوجود فكر يدعو إلى إعادة قراءة و فهم التراث الفكري و تحولاته و مجالاته فالسؤال الجديد يتطلب فهما للشخصية التي يعبر عنها هذا التراث في أفق تطويرها و ارتقائها بل تطوير و ارتقاء ما هو: أي المجتمع المغربي ككل، فهذا الهدف لا ينفصل عما يشغل الساحة الثقافية المغربية برغم وجود مناهج و منطلقات متنوعة إلا أنها لم تعالج أو تطابق الأهداف، إذ تبقى أسئلة النهضة و التحديث هي ما يشغل النخبة المثقفة، رغم اختلاف الأجيال و تنوع الإجابات.

فالأستاذ المفكر (عبد الله العروي) دعا إلى اعتماد منطق العلم و الثقافة الغربية و الجرأة في التجاوز لجميع الحواجز المعرفية التقليدية و ليس النقد الجزئي للتيارات السلفية في نظره هو ما يفيد في هذا الشأن و إنما المفيد و الأنسب لصناعة السؤال الحداثي الحقيقي هو استيعاب المعاصرة و إحداث قطيعة منهجية مع التقليد و هو ما يمكننا من الانطلاق من جديد و بقوة الوعي كذلك فإن ما يؤكد عليه (محمد عابد الجابري) من أهمية للتراث بإعادة دراسته و نقده، هو ما يمكننا من فهم الحاضر بضبط مكوناته، من إعادة بنائها من جديد بشكل يساهم في تجاوز التقليد و ترسيخ العقلانية في التفكير و التحليل[1] .

فالسؤال عن الذات يجعل الإنسان يواجه متطلبات الصحوة فمعرفة حدود الفكر و الأحوال الشخصية لمجتمع معلوم في مرحلة ما يؤدي إلى فهم الأشياء المحيطة بهذا الواقع مما يسهل على المتتبع تتبع الظواهر في ثقافة هذا المجتمع و بعدها يمكن إطلاق العنان للأسئلة التجاوزية.

---

[1] ينظر : عبد الجليل بادو : أسئلة النهضة و التحديث ، ضمن كتاب : المتن الغائب (دراسة في الفكر المغربي الحديث) لكاتبه (عثمان أشقرا) .كتاب نصف شهري. سلسلة شراع ، دار النشر المغربية (اديما) الشركة العربية الإفريقية للتوزيع و النشر و الصحافة ، ط 1995 / ص 101. 102 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

01 : بدايات المشروع الثقافي / الشعري الطليعي في المغرب.

إن هذه الممارسات و التجارب الشعرية الطليعية في المغرب تعد مرحلة ما قبل التأسيس الفعلي لمشروع متكامل يجمع بين النقد و التجربة لاحتضان مرحلة جديدة تاريخية للقصيدة المغربية المعاصرة على منوال ما تمكن من تأسيسه الشعراء و النقاد في المشرق العربي و لأن هذا المنجز كانت بدايته مغمورة بالارتباك في التجربة.

إذ أن (غياب التنظير لم يؤد إلى التجربة و التوفيق بين الأضداد فقط ، و إنما أدي أيضا إلى تكريس بنية السقوط و الانتظار على صعيد المتن ككل، سواء بالنسبة لتجليات البنية السطحية أو لمحاور البنية العميقة أو للمجال الثقافي المحيط بالمتن، لقد كانت الهزيمة و الانتظار قدرا ينخر جميع مستويات الظاهرة الشعرية بالمغرب، و ما كان لها أن تكون إلا كذلك، لأنها مرافقة و معبرة بقوانينها اللغوية الخاصة عن واقع منهار لطبقة اجتماعية يعضده التوفيق على الصعيد النظري و التجريب على صعيد الممارسة)[1] .

في هذا الظرف القاهر الواقعي بحاجة إلى احتضان نقدي فعلي يصدر عن خبرة بما هو جديد في الساحة الشعرية العربية و المحلية فما جاء به (محمد بنيس) لا يبتعد عن هذا التفكير النقدي من خلال مؤلفه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) فمصطلح (الظاهرة) وحده يدل على أن الناقد كان على دراية بوجود طارئ فني/ شعري أضيف إلى المفهوم الفني / الشعري القديم و أن هذا الاصطلاح يتسم بالدقة و المتابعة الرصينة كما و قد أتبع دراسته بمنهج علمي دقيق يصلح لتفكيك الظواهر و متابعتها و هو اعتماد المنهج البنيوي التكويني، الذي يعتبر حلا مركزيا يثبت منهجه الصارمة في القراءة.

حيث (أن السعي نحو تبني نتج للقراءة يستند إلى الوعي بالقوانين و البنيات الداخلية و الخارجية للمتن و الكشف عن الربط الجدلي بينهما من أجل الوصول إلى النواة كما يقول (تروتسكي) هو خروج صريح على المناهج السائدة في قراءة الأدب على الصعيد العربي، .... و استنادا إلى هذه القناعة الجوهرية أن أرتبط بالقراءة التي تؤلف بين داخل المتن و خارجه، مستفيدا من البنيوية في الكشف عن قوانين البنيات الدالة و من المادية

[1] محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 382 . 381 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

التاريخية الجدلية في تفسيرها لطبيعة هذه البنيات ووظيفتها الجمالية و الاجتماعية، عملا بنصيحة (تروتسكي) في نقده لشكلانيين الروس و معتمدا على البنيوية التكوينية) [1] .

القراءة بهذا المعطى تقتضي التعمق في البنيات الداخلية المكونة للنص و تفسيرها بحسب ما يؤثر عليها من الخارج فالقراءة بهذا المعنى هي (محاولة للكشف عن بنية المتن الشعري و إذا كان النص غير برئ فإن القراءة هي الأخرى غير بريئة ما دامت منخرطة في طلب اختياراتنا الواعية و ربما غير الواعية أيضا)[2]،كل هذا يتجلى في دور البنيوية التكوينية في كونها تعتبر حلا مركزيا كمنهج من مناهج القراء (حيث أن كل قراءة علمية بنيوية تكوينية للنص الأدبي يجب أن تتم داخل المجتمع مادام الفكر و الإبداع جزء من الحياة الاجتماعية و ما دامت للنص الأدبي وظيفة اجتماعية، إذ هو جواب فرد ينتمي بالضرورة لفئة اجتماعية محددة تاريخيا يهدف إلى تغيير وضعية في اتجاه يلبي طموحاته التي تلتقي مع طموحات الفئة الاجتماعية التي ينتمي إلها)[3].

بهذا النظرة النقدية الرصينة تمكن (بنيس) من رصد الظاهرة الشعرية المغربية منذ بداياتها معتمدا على المنهج البنيوي التكويني الذي (يلتقي مع الاجتهادات الأخرى داخل المنهج الماركسي في نقطة أساسية تفصل هذا المنهج عن المناهج التقليدية السابقة عليه أو المحدثة السائرة معه في الساحة النقدية و هي التي قال عنها (بيير باربيرس) أن للنقد الماركسي هدفا محددا ، و هو أقل سعيا ليحدد داخل الأعمال رسوما أو حججا ذات علاقة بالواقع التاريخي و الاجتماعي معروفة من قبل بقدر ما يحاول أن يرى بوضوح و يساعد على النظر بوضوح في القضايا المعقدة جدا ، و مواجهة التناقضات و مستوى الوعي ثم التعبير.. إنه يهدف إلى استخلاص الأفكار العامة و يساعد ليس على تقديم المعرف التجريبية فقط و لكن على فهم الظواهر)[4] فرأى كحكم أول أن الشعرية المغربية رغم انطلاقتها الاندفاعية المتسمة بالجرأة في التجريب، لا تزال مجرد مشروع لم يتأسس بعد كفعل تاريخي، على عكس ما حصل بالنسبة للشعر الشعبي و ما يتميز به الشعر المغربي المكتوب بالفرنسية لأسباب منها تبعية

---

[1] محمد بنيس : المرجع السابق، ص 10 . 11 .

[2] : المرجع السابق : ص 12 .

[3] محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص 12 .

[4] محمد بنيس : المرجع السابق : ص 334 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

الشعري لكل ما هو سياسي و ليس المقصود هنا انفصال العمل الإبداعي عن الأبعاد السياسية، لتقوم بدور الحاجز التحويلي لمسار الفعل الشعري في المغرب بسبب العلائق المرئية و غير المرئية بين الشعري و السياسي و أن تبعية الشعري للسياسي مسألة ملموسة في جل الأقطار العربية، و لكنها هنا في المغرب تأخذ بعدا آخر في غياب تقاليد شعرية مما يساعد على تثبيت الوهم و ترسيخه، و لهذا فإن مجرد الكتابة باللغة العربية في المغرب يعتبر فاعلا لأنه يحقق التراكم على الأقل[1].

إن عرض مفصل كهذا لحالة الشعر في المغرب كمقرر تحليل هو أحد الأفعال المنبثقة عن صرامة تحليل الظاهرة و تفسيرها، فظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مرة بمرحلتين أولاهما(و هي مرحلة البدايات تمثلت في تفجير الوضعية الشعرية المتلازمة التي كان يعرفها المغرب في بداية الخمسينات .... فقد لعبت هذه المرحلة دورا أساسيا في مراجعة النص الشعري السائد من أجل ردعه و بناء نص شعري تحرري يعمل من أجل تحرير الفاعلية الشعرية و الإبداعية عامة، عند الإنسان المغربي و يعين له طريق الانعتاق من شروط اغتيال إنسانيته و ثانيهما هي مرحلة الامتداد اتسمت بالدخول في طرح إشكالية هذه الظاهرة و في مقدمة القضايا المطروحة إشكالية الوعي الشعري و الاجتماعي و التاريخي و ما صاحبه من تكرار و قصور و هو ما يسمى فيما بعد بأزمة الشعر المعاصر بالمغرب)[2]

هذا التحديد الواصف يعين الناقد في الاستقراء المنهجي لهذه الظاهرة و لقد حدد (بنيس) بالتفصيل الشاعر الممثل النموذج في هذه المرحلة، و هو الشاعر الطليعي (محمد الحلوي) الذي يعد نصه الشعري معطى يمثل المرحلة أيما تمثيل بفرادة النص و ما يحتويه من تجاوزات و بما قدمه من دلالات تعبر عن روح العصر، و ما احتواه من تأثير و تأثر بالروح الوطنية المفعمة بالروح التحررية و تحدي الحواجز الكاسر للتطلعات المطلوبة و المعيقات و الصدمات، من ذلك ما جاء في ديوانه الشعري (شموع) يصف بكل انفعال ما طرأ على جزء من الوطن باحتلال مليلية من قبل المحتل الغاشم يقول :

---

[1] ينظر: محمد بنيس: الكتابة الشعرية مشروع لم يتأسس بعد في المغرب، مجلة أصوات ثقافية من المغرب العربي، أحمد فرجات دار العلمية للطباعة و النشر و التوزيع، لبنان ، ط 1 / 1984 م ص 67 .

[2] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص 390 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

حنت قوى الشر فانهالت بنادقها

كأنما جردوا من كل عاطفة

لم يشهدوا قبل فيها ما يروعهم

أبناؤها في أراضيهم مهمشة

على النساء و لم تنج المواليد

أو أنهم في بني الدنيا جلاميد

حتى تحداهمو فيها الصناديد[1]

و لما كان ارتباطه بالتاريخ و بالوطن جاء شعره ثائر متحرر يعبر عما في الوجدان ما يثيرها من حقائق تأبى أن تبقى صامتة مما يدل على وعيه بالتاريخ و الوطنية و كذا القومية العربية   لذلك نجد الشاعر مولوع بحب الوطن ينشده و يدافع عنه، من ذلك ما يقوله (الحلوي) في حبه للوطن :

و يا وطني أنت حبي الكبير

أمجد ربي و لو أن لي

و غيرك في الكون ما هزني

سواه اتخذتك لي وثني[2]

[1] محمد الحلوي : شموع، شركة النشر و التوزيع ، المدارس. سنة 1988 م. ص 74 .

[2] محمد الحلوي : المرجع السابق: ص 122 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

ما يميز هذا الشعر هو التصوير الشعري البديع و التوزيع المحكم للكلمات بحسب الدلالات و الكثير من التحولات في الشكل و البناء و هذا كله تعبير عن تحولات أجرتها ظروف العصر و تحديد الوضع الاجتماعي و السياسي و حتى النفسي منها كونه أحد أبرز المؤثرات الخارجية الفاعلة في التأثير و التأثر بالواقع .

إلا أن (بنيس) كان يرى أن الشعر لا تكفيه التغيرات الشكلية و الأساليب الغنائية رغم صدورها من وعي بالقضايا و تعقلا بالتاريخ كشهادة لمرحلة مفعمة بالتحركات و التحولات، و دعا الشعرية المغربية للتخلي عن الشفاهية و الغنائية و الانتقال إلى الكتابة الواعية ذلك أن (سنة الشعر في الإنشاد و تلك هي سنته في عموم العالم العربي و ما عداها ليس إلا تبريرا يستأنس به الباحثون عن شرعية وهمية لك الحرية أيها المعترض، أما الشعر فما زالت تواجهه حالة ضاقت بصمتنا هنا في المغرب على الأقل)[1] فالشعر بهذا المعنى ليس بساطا لتمرير الكلمات و العبارات و الشطح بها بل هو المؤسس لصقل الوعي بالدلالات الشاعرة.

بعد هذا الحراك و البداية التجريبية الأولى و بحثا عن حاضنة تحتضن المشروع أعلن عن إطلاق مشروع ثقافي/ شعري متمثل بمشروع مجلة حملت اسم (الثقافة الجديدة) و ذلك سنة 1974 م و كان (بنيس) مديرا لها و (مصطفى المسناوي) رئيسا للتحرير و هو مشروع يوازي ما قام به (يوسف الخال) و جماعته في بيروت حين أسسوا لمشروع (مجلة شعر) سنة 1957 م، و كان لها الأثر البالغ في التنظير للحداثة الشعرية العربية.

و عندها أعلن (بنيس) تقديمه لمشروعه يقول (إن الثقافة المغربية فكرا و إبداعا تعيش في أزمة هذه الحقيقة لا نغامر حين نجهر بها أن ثقافتنا منفصلة عن الواقع لا تنطلق منه و لا تتفاعل معه ثقافة شقية بوعيها الزائف تدور حول نفسها و تجتر انهزاميتها و شقاوتها مما دفعا لتقف ضد سير التاريخ و اندفاعه المتتالي نحو محوره المشرق و أزمتنا الثقافية جزء من الأزمة الثقافية التي يعرفها العالم العربي، مع الاحتفاظ ، ببعض الخصائص النوعية المتميزة لوضع المغرب الثقافي . بعض مثقفينا أصبح مقتنعا بهذه الأزمة و البعض الآخر لم يقتنع بعد و نحن حين نصدر هذه المجلة تنطلق عن اقتناع بوجود هذه الأزمة الثقافية)[2] هذا التقديم الأولي للمشروع يأتي ليصف الحالة الثقافة فيما تعانيه من أزمات وجب الاعتراف بها فقد (سجلت بداية سنة 1974 م على مستوى

[1] محمد بنيس : حداثة السؤال، ص 11 .

[2] محمد بنيس: مقدمة للقارئ، الثقافة الجديدة ، السنة الأولى . العدد الأول خريف 1974 م، ص 03 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

الإنتاج الثقافي في المغرب تطورا ملحوظا تتجلى بشكل خاص في صدور العديد من الدواوين الشعرية إلى جانب بعض الروايات و الدراسات الثقافية العامة و يجب أن تؤكد أن مدلول هذا التطور يفتح . بالدرجة الأولى . إمكانية جديدة لتتبع و دراسة اتجاه مسار الثقافة الحديثة في المغرب فكرا و إبداعا من منطلق اعتبار أن هذا الثقافة تساهم بشكل أو بآخر في إثراء واقعنا و تساهم في إنضاج العناصر المكونة له)[1] .

هكذا وضع (بنيس) أرضية صلبة لانطلاق المشروع إذا عرض له الإمكانيات و دعا إلى تجسيد القراءة الناقدة و البحث الموضوعي الجاد من أجل تشكيل وجود ثقافي مغاير و (إمداده بمقومات البقاء و الاستمرار عن حوار ديمقراطي واسع موضوعي يتوخى .كحد أدنى . لتغلب على أزمة الثقافة الوطنية)[2] ، هذا الرؤية النقدية البنيسية كان لها دور كبير في التأسيس الفعلي للشعرية العربية المغربية المعاصرة، و لعل هذا ما فتح بابا واسعا للدارسين و المبدعين للالتحاق بركب البحث عن كيفية السؤال و التعرف على منطلقاته و مرجعياته، من أجل صناعة النموذج الأمثل الموازي.

و يعتبر التجديد في التفكير أحد أبرز خطوات التحديث في الشعرية ذلك أن (التجديد هو نفي نسبي لأهم قوانين السنة المتعارف عليها ، و هي ليست غير التقليد فالتجديد إذن هو جوهر الممارسة الشعرية المعاصرة بالمغرب، و في نفس الوقت جوهر كل تحول نوعي في الحركة الشعرية المغربية الحديثة و الحق أن التقليد ليس نفيا مطلقا لكل تجديد مادام التقليد غير غائب في النص الذي يصفه بالتجديد، و مادام الماضي مستمرا في الحاضر لأن التجديد لا يمكنه أن ينطلق إلا من التقليد)[3] ، و هو المفهوم يقيم للتحديث الشعري التأصيل الحقيقي له، إذ لا يمكن أن يدفع بالجديد إلا بفهم القديم و لا يكون ذلك إلا بإعادة القراءة لهذا المعطى التراثي الشعري.

و تعد الدراسة النقدية (لنجيب العوفي) الناقد المغربي الحداثي في كتابه (درجة الوعي في الكتابة) 1980 م، ثان نتاج نقدي رصين بعد دراسة (بنيس) رصد التحولات الفنية في الأدب المغربي، و ما طرأ عليه من

---

[1] محمد بنيس: شروط الوعي بالظاهرة ، الثقافة في المغرب ، (الثقافة الجديدة) السنة الأولى ، العدد الأول ، خريف 1974 م ص 86 .

[2] محمد بنيس : المرجع السابق: ص 88 .

[3] محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 42 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

تغيرات، انتقلت بالفعل إلى الكتابة الواعية مقرا بضرورة التغير و التحول و حسبه أن (الثبات صفة للعدم و الواقع . الاجتماعي بالتحديد . نبض مستمر بل هو شلال تناقضات متشاجرة و متجددة قد تتكأ في الظهور أو الانفجار.. لكن هذا لا يلغي تفاعلها الدرامي ... و وظيفة الفنان . و هذا من الوضوح بمكان . هي النزول إلى القعر لإغناء ذلك التفاعل و التهيء للحظة الانفجار الايجابية)[1] .

و قد حاول (العوفي) من خلال دراسته تلك استقراء تجارب الشعر عند جيل المرحلة التحديثية و هو الجيل الذي انتقل مباشرة من الرمضاء إلى النار ؛ أي واكب بشر من وعيه فترة الاحتلال وواكب بجماع وعيه فترة الاستقلال المغتصب، كانت هذه الأصوات على اختلاف نبراتها هي بداية الإرسال بالنسبة للقصيدة المغربية الجديدة في طموحها و استبسالها و توقها إلى التغير و التغيير ، و أبرز أسماء هذه الجيل محمد الفرقاني / مصطفى المعداوي / أحمد المجاطي/ محمد علي الهواري/ محمد الميموني/ محمد السرغيني/ عبد الكريم الطبال/ محمد الخمار / أحمد صبري/ و أحمد الجوماري/ بالإضافة إلى جيل الشعراء في السبعينات و هو الجيل الذي تفتحت فيه الأحداق على مسلسلات الضيم و الرعب و الإحباط تروع وجدانه الفتى و تملأ عليه مجال الإدراك من هنا و هناك ، و رضع من لبان الرفض في عالم تجري من تحته أنهار الرفض قانية تحاول أن تطيح بالأوثان الجديدة و تنخر الجذوع المهترئة، فهي كلها أصوات اتسمت بحداثتها و اتساع كمها مما جعلها مسودة جاهزة و قابلة للإفاضة و التمحيص[2].

كما قد أضيف للتجربة الشعرية المغربية الطليعية دراسة نقدية جديرة بالاهتمام تعود الشاعر / الناقد (عبد الله راجع) الموسومة (القصيدة المغربية المعاصرة) بنية الشهادة و الاستشهاد، تعد هذه الحاضنة النقدية الجادة هي من أثبتت انتقال الكتابة الشعرية المغربية من مرحلة التجربة إلى مرحلة إثبات الذات الشاعرة بالوعي بمقتضيات العصر فسماها بالقصيدة المعاصرة ، حين اختار المتن الشعري السبعين في المغرب كنموذج و استشهاد فيقول (كان لدي إحساس كبير بأن القصيدة الشعرية المغربية التي كتبت خلال السبعينات يمكن أن

---

[1] نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، دار النشر المغربية ، ط 30 أبريل 1980م ص 45 .
[2] نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، ص 199 - 120 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

تعتبر وثيقة نفسية جد هامة ، إنها شاهد على مكابدة لها لونها المتميز و أعترف أن إحساسا من هذا النوع و يغري بالبحث و تمحيص النظر)[1] .

و قد أطلق (راجع) على هذا المتن مصطلح المعاصرة و هو يرى أن هذا طبيعيا كون المتن مغربي، فيه بصمات نفسية المبدع واضحة ، و هو ما يؤكد أن المعاصرة يزكيها كمصطلح أن الابتعاد عن الصوت المتميز يعني إنتاج القصيدة . النسخة . و القصيدة النسخة ليست سوى صورة مكررة لقصيدة أخرى سابقة، و ليس من شك في أن التكرار شكل من أشكال تزكية الجامد، و ضمان لاستمراره و تجدده ، و ليس من المعاصرة في شي أن يتحول الإنتاج الشعري إلى نسج على منوال ما بغية تأكيد القدرة على إنتاج نسخو مطابقة للأصل [2].

إذا كان (بنيس) قد حدد دراسته بجيل الستينات و بداية السبعينات ، فإن (راجع) قد حددها بالشعراء التجريبيين خلال فترة السبعينات، كونه أدرك أن الظاهرة في تطور ملحوظ و حركية دائمة، و زيادة في قيمة التجربة و تركيزها على كل ما هو تجاوز و انفعال مغاير مصبوغ بصفة الوعي و التعقل بمعطيات المرحلة ذلك أن (الموقف الفكري من التجربة و ما يتولد عنها من اهتزاز المراجع و تهاوي المجردات و اليقينيات و المنجزات السابقة، أو الصور المعرفية (أي امتدادات الهوية) و ما يفضي إليه من تصدع الذات الكاتبة تطبع التجارب الإبداعية الكبرى ، فالبدء من تجربة هو بدء من نقص و احتمال، لأنه بدأ من الشيء في شيئيته، بدأ من الحادث و المتعدد و إذن من المتناقض.)[3]، فالقرب من أي تحول و تغيير من أجل تفسيره يقتضي منا القول بالمواقف الفكرية و تأصيلها من عمق تحليل هذه الظواهر المتجلية.

لذلك فإن مساعي اكتشاف الجديد في هذه الظاهرة الشعرية يقتضي بحسب (راجع) أن تدرس القصائد دراسة داخلية بهدف الخروج إلى اكتشاف المساحات الثقافية و النفسية و الواقعية التي تمخض عنها المتن الشعري متأثرا بها و مؤثرا فيها ...فشعراء السبعينات أثبتوا حضورهم خلال هذه السنوات العشرة و

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة و الاستشهاد) الجزء الأول ، مصلحة مطبعة دار المناهل ، الرباط ط2. 2013 م ص 06 .

[2] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ج 1 ، ص 10 .

[3] أنطوان مقدسي : مقاربات من الحداثة ، مجلة مواقف ، عدد 35 ، صيف 1979 م ص 26 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

استمروا بعد ذلك ، حيث انطلقت هذا التجربة الواضحة من كلية الآداب، حاملين معهم بصمات الشعر المغربي المحتفى به خلال الستينات كامتداد. فالشاعر (أحمد المجاطي) و (محمد الخمار) و (محمد السرغيني) و (إبراهيم السولامي)[1]، هؤلاء الشعراء هو من مثلوا منطلق التجاوز و وضعوا بصمات التأثر بالشعرية المشرقية و الغربية ، نتيجة التراكمات الواقعية و استجابة للامتداد الحضاري و ذلك بإثبات الحضور الثقافي و التماس الفاعلية التاريخية في النفسية المغمورة بالوعي و لنيل التحرر من خلال صوت الكلمة و عقلانية المنجز المتمثل في إبداع يمثل الصورة الحقيقة للواقع المعاش.

وضع (عبد الله راجع) مزايا تحتكم إليها آلة النقد إذ حدد نفسه الناقدة بدراسة القصيدة المكتوبة بالعربية دون غيرها من القصائد و حاصر القصيدة التي يمكن ضبط إيقاعاتها على ضوء نظام التفعيلة على الخصوص، فأبعد النص المغربي المكتوب بالفرنسية و أبعد قصيدة الزجل التي تحول إلى كتاباتها عدد لابأس به من شعراء هذه الفترة بعد أن كتبوا قصائد بالعربية و انطلاقا من إيقاعات الخليل بن أحمد أبعد ما يسمى بقصيدة النثر فتحديد إنما يكون بدراسة القصيدة المكتوبة بالعربية و القائمة على النظام التفاعلي خلال السنوات العشر المسماة سنوات السبعينات[2].

إن هذا التحديد هو الخيار المنهجي ليسلك الدارس مسار التتبع و الاستخبار عن الظواهر و أن هذا الخيار لا ينبغي له أن يستتبع بثنائية الركض تارة و الرجوع تارة أخرى، إنما المطلوب من المقبل أن يكتشف الأسباب و الدوافع و يبحث عن الأهداف، و الإيمان بضرورة و حتمية التجريب لبلوغ التحديث، و هذا ما يمكن أن نستشفه في قول أصحاب مقدمة المشروع(الثقافة الجديدة) يخاطبون عقولهم و يثيرون جوارهم تمهيدا للبداية إننا نقول . هذا زمن التصحيح ، زمن البحث عن الحقيقة ، قررنا الخروج على الصمت و الابتعاد عن الحروب القبلية المفضوحة . قلنا و نقول . يا زمن القناعة و الرضا قف ، إنك مدان خرجنا لنفتح من الفاتحين زمن السؤال الحقيقي، السؤال الذي يفرض نفسه هو نقيض بنية الثقافة المغربية الحالية، في أغلبها فهو المحرك للساكن و المفجر لطبقات التكلس، ثقافتنا دائرة من التسليم و الهزيمة و التنوير و التوكل، و السؤال هو

---

1 ينظر: عبد الله راجع (القصيدة المغربية المعاصرة)ص 7 . 8 .

2 ينظر : عبد الله راجع ، المرجع السابق ، ج 1 ص 7 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

الفاصل و هو الفارق فنحن جيل الفجع [1] ، و لعل هذه الانطلاقة توضح علامة المسار حين تطرح الأسئلة بحقيقتها، و هي تمثل تحد لضمان الاستمرار فكيف ننسى ؟ و ما علامات النسيان لدينا؟ كيف نستمر في تجريب خارج عن اللغة و الجسد و التاريخ؟ نحن في حاجة إلى البداية، إنها السلطة التي لا تقوم الكتابة بدونها[2] و هو ما يمثل تحد جاد و مسؤول مستعد لامتصاص الصدمات (التي تولدت تاريخيا من التفاعل و التصادم بين موقفين أو عقليتين في مناخ من تغير الحياة و نشأة ظروف و أوضاع جديدة)[3] .

هكذا و على منوال كسر الحواجز و تجاوز المعيقات و وجود الاستعداد النفسي لقبول الصراعات و الصدامات وجدت القصيدة المغربية رأس البداية لديها فبعد أن أطل بنفسية الانتظار و الترقب تنامت لديه الرغبة في التجاوز بفضل تنامي الثقافة الذاتية، و وفرت الأسباب التاريخية و السياسية و الواقعية في ساحة القول و مسعى التغيير و التبديل الحتمي لكل ما هو سائد و مسيطر.

و قد أطالت القصيدة مع وجود التنوع فيها الوقوف على عتبة السقوط و الانتظار، كما أشار إلى ذلك (بنيس) في قوله (انبثاق حدة الانفصال بين قراءة الشعر للموروث و الذات و المجتمع و بين الواقع نفسه، و بالتالي إلى وجود الأزمة، فإن الإشكالية الرئيسية المطروحة علة هذه الممارسة الشعرية هي كيفية الانتقال من بنية السقوط و الانتظار إلى محاولة اكتساب بنية أرقى لها طابع التأسيس و المواجهة حتى يصبح الشعر رائدا لما يسميه (غرامشي) بالكتلة التاريخية ذات المصلحة في التعبير)[4].

لآن نحن بحاجة للوقوف على الماركسية كمفهوم فكري و توجه فلسفي و الوقوف على مفهومها للتحديث و التجاوز ، فهذه المدرسة و ما جاء به (غرامشي) أحد أبرز قادتها، بأن المثقف داخل الحزب الشيوعي هو المثقف العضوي الذي يرتبط وجوده بمدى وصفه للواقع الاجتماعي و يمارس فكره داخل تفكير الجماعة، فهو منهم و هم منه لا يفارقهم في جميع الحالات هو لصيق بهم، فالفنان أو الشاعر و هو يختار قالبه

---

1 ينظر : محمد بنيس : مقدمة القارئ، الثقافة الجديدة ،، العدد 3 السنة الأولى ، ربيع 1975 م ص 09 .

2 محمد بنيس : سؤال الحداثة ، ص 11 .

3 أدونيس : الثابت و المتحول، صدمة الحداثة، دار العودة بيروت، 1978 م ،ص 11 .

4 محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 391 .

الفني يفصح عن موقفه الإيديولوجي، فالأشكال و التعابير و ما تحتويه من دلالات و سياقات هو تجسيد للواقع و لجمالياته (و لذلك فحين يختار الكاتب شكلا من الأشكال الفينة، فإن اختياره هذا يتضمن معنى إيديولوجيا، حين لو اختيار أشكالا من التراث الأدبي و قام بتغييرها لأن هذه الأشكال نفسها تنطوي على دلالة إيديولوجية، تتمثل في اللغة و الأسلوب الذي يعطي وجهة نظر و منهجا في تفسير الواقع)[1].

إن شهادة النقد في المغرب ساهمت بشكل كبير في دفع عجلة الممارسة التجريبية في الشعرية فالثقافة الجديدة لا يمكنها أن تحقق بعضا من التقدم في مثل هذه الشروط الصعبة التي تعيشها ثقافتنا التقدمية إلا أن النقد الرصين و الجاد يعطيها مضمونا جديدا لتوجيهها و ممارستها بالطريقة المنتظمة و باستراتيجية موازية للتحديث الشعري الذي ظهر في المشرق و هذا الإصدار الواعي المبكر يتحسس لنتاج الشعري و يحيطها بالدراسة و التوجيه التجريبي و الرؤية ذات المواقف الثابتة الموصولة بالعقلانية و الدراية للدفاع عن التحول عن طريق التماس المعاني المرغوبة و المنتظرة.

[1] تيري إيجلتون : النقد الأدبي و الماركسية ، ترجمة : د: جابر عصفور ، مجلة فصول ، المجلد الخامس، العدد الثالث، إبريل 1985 م 28 .

ثانيا: مفهوم الشعر و الشعرية في بيانات الشعراء المغاربة

01: بيان الكتابة لدى (محمد بنيس).

اللغة يحددها الزمن الذي تخلق فيه القصيدة و الشاعر يتصل وجدانه بمدى تأثيره في المجتمع ، فالكتابة كما يرها (رولان بارث) (تحيل إلى الوظيفة الاجتماعية إنها اللغة الأدبية التي تم تحويلها من قبل مصيرها الاجتماعي)[1]، الشاعر في تعامله مع اللغة يرتدي لباس الصانع و يصبغها في إبداعه برداءين رداء التفاعل و الوعي الذاتي و رداء الدور الاجتماعي الذي يمثله الشاعر   و ما يتوجب عليه من صناعة متينة للمعاني و الصيغ و الدلالات لتصبح الكتابة منفى الشعر.

عن هذا تحدث (بول زومتور) فقال : (أن الشعر توق دائم إلى الخروج من اللغة بحثا عن الحضور المحض؛ أي الإنثيال الشفاهي بكل جسديته، و حرارته و تلقائيته بعيدا عن الكتابة التي تحجب هذا التوق و تقمعه)[2]، فلا يحد قوله شيء و لا يحجب عن القول مانع فهو يبحث عن الملاذ خارج كل اعتبار لا سلطة اللغة و لا الشكل يمكنها وقف اللذة الشاعرة التي لا تنتهي و في الوقت نفسه تحقق الكتابة مستوى كبير من الجدل بين الفضاء الرؤيوي و تقنيات الصناعة الشعرية.

إن القصيدة حين تنصرف عن وصف الأشياء و الكائنات و الحقائق الموجودة في الوجود، لأنها تلامس أفقا آخر و هو المتافيزيقا، المثال المؤثر يبحث عن الحقيقة في ما وراء الواقع ، و هنا يثبت تحولاته الشكلية لغة و إيقاعا آخر و هو ما ينتج عن إيقاع النفس الداخلي و اهتزازها مع المؤثرات الخارجية فليس (التشكيل الإيقاعي غلى هيئة قالب إلا احتمالا من بين الاحتمالات ، و من هنا تختار الكتابة حرية الانتقال من الوحدات التي اعتبرت أساسا في الشعر العربي إلى وحدات أخرى ليس من الضروري أن نكون واعين بها دوما، فالربط بين الوحدات الصوتية و الوحدات النحوية و الوحدات الدلالية تبعا لإيقاع النفس هو ما يؤسس إيقاعا مغايرا له

---

[1] فانسان جوف: رولان بارث و الأدب ، ترجمة ، محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، ط 1994 م ص 48 .

[2] بول زومتور : مدخل إلى الشعر الشفاهي ، ترجمة : وليد الخشاب، دار شرقيات للنشر القاهرة ، ط 1999 م ص 157 . 162 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

صحة المغامرة و حجة التجربة و الممارسة....ذلك أن قوانين اللاوعي التي نجهل أسرارها تتدخل حتما في صوغ هذا الإيقاع على أنها في عنفوانها مرة و انسيابها مرة أخرى، تكوكب الكلام و تشبكه تثقبه أو تبتره، تآلف بين انغلاقه و انفتاحه تهيئه نسيجا و ما هو بالنسيج، هذا هو الزمان الذي تجتليه الكتابة أو يستقدمها أزمنة لا زمان واحد) [1] .

هذا أسلوب الكتابة في القصيدة المعاصرة تتجلى في أشكاله المتنوعة إيقاعات النفس كأنه النظم الذي يحدد أسلوب غير ثابت و ليس واحدا إنما توصف طريقته بالتجديد و الانتقال من حال إلى حال، و هو مجموعة من الضروب المختلفة المتنوعة (فالأسلوب هو الضرب من النظم و الطريقة في) [2] تعتبر الأساليب بضاعة للناظم يطلبها أنما أراد لكمل نسيجه و تحتوي قوله انطلاقا من الفكر و الوعي الشخصي.

يمثل ديوان الشعر لدي (محمد بنيس) نموذجا حقيقا للتحول الشعري في المغرب تتجلى فيه بوادر التجديد و التجاوز و التثاقف، ففي دراسة قام بها الناقد المغربي (عبد اللطيف بنداود) لهذا الديوان ألقى الضوء على مسيرته الشعرية و رؤيته الشعرية التي تتخذ فيها الذات الفردية منطلقا للتعبير عنها في غموضه و ضبابيته تفتقد الحس الشعري أحيانا و يقتصر في هذا دراسة على جانب ملفت للنظر، و هو الشكل الذي رسم به الديوان من استعانة بالجوانب الجمالية للخط العربي و الرسوم التشكيلية التي كتبت بها و ركيزة كل ذلك في الحداثة الشعرية عند بنيس برؤيا ها و إيقاعيتها [3]. التي يفرضها البعد الزمني الذي يحتكم في تركيب النص و أن (الإيقاع الموسيقي في هذا الشعر لا ينبع بالأساس من هذا التأليف الموسيقي الذي تكونه الكلمات في تماسكها و شد بعضها إلى بعض بتلقائية و عفوية لا تنبعث من ثناياها روح الصنعة و التكلف في اقتناص الألفاظ و من أجل الوصول إلى دائرة موسيقية معينة يفرضها الشاعر على نفسه) [4] .

---

[1] محمد بنيس : بيان الكتابة ، ص 45.

[2] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، صححه : محمد عبده و محمود التركيزي الشنقيطي، علق على حواشيه السيد محمد رشيد رضاك دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت، لبنان ، ط 1978 م ص 361 .

[3] ينظر : بنداود عبد اللطيف . في اتجاه صوتك العمودي ، مجلة الثقافة الجديدة ، العدد 19 ص 78 .

[4] بنداود عبد اللطيف: المرجع السابق : ص 86 .

و يضيف قائلا : إذا كان الوزن التفعيلي لا يختلف في مظهره الخارجي عن الوزن البحري من حيث الجهر الموسيقي و صخبه و الرتابة النغمية، لأن إيقاعاته جلية في شكله الظاهر، خارجية تطفو على المعنى الشعري و لا تداخله أو تشاكله ....إلا أن الأمر مختلف في شعر (بنيس) ما يحتويه من إيقاع داخلي متنامي في أعماق العبارة الشعرية يتخلل المشاعر و الإحساسات و يسوقها فيعلو و يرتفع في حالة الهيجان و التوتر كما أنه يسكن و يهدأ عندما يتراجع الشاعر إلى الذات و ينهمك في تحليل أفكاره عندما يلامس أفكاره بالوعي و يتوخى بسطها بوضوح، ليقيم لها الغموض و المعنى الخفي، و يمكن ملامسة هذه الظاهرة الإيقاعية في شعريته حيث تختلف الأنغام الموسيقية باختلاف الأحوال الانفعالية و الأجواء الفكرية التي يسبح فيها الشاعر[1].

و مثال هذا ما نلتمسه في قصيدته (هوشي منه أنت الحلم أنت الحقيقة) يقول فيها:

جئناك اليوم كما جئنا من قبل جبال الريف

و نشرنا العم هنا

و هناك

أدغال واحدة

جمعتنا الريف

وطن الجلباب و أشجار التين

هل ننساك   الآن و أنت لنا ؟

و العم علامتنا

طوقناك بألفتنا و قبيلتنا و متاع الجسم

هربنا أشعارك من أنفاق محيط الأذن

---

[1] ينظر : بنداود عبد اللطيف المرجع السابق : ص 86 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

و دخلنا فصل النار [1]

هذا الربط بين الأحداث التاريخية و تصويرها في الشعرية يمثل عودة للتاريخ في ثوبه الجديد، ليصف أحداث معاصرة و الذي يستوقفنا و نحن نحلل ما جاء في هذا المولود هو الجو الموسيقي الذي يعطي المضمون الحركية و التوازن و الفاعلية، و هو ما يستدعي انفعالا خاصا و إحساسا متميزا ... و لهذا يتوصل الشاعر بالإيقاع السريع الذي تتواثب أنغامه في خبب سريع يساهم في تنوع معاني الإيحاءات الموسيقية، كذلك التوظيف المثالي للأصوات و الحروف و إعطاءها حقها من قوة الصوت و المخرج بحسب درجات الانفعال و التأثر، و بحروف المد المفتوح يستغرق مدة زمنية أطول يقضيها الحبل الصوتي مرتفعا إلى أعلى.

و هذا الارتفاع في حروف المد يناسب الانفعالات المتوترة التي يعبر عنها الشاعر في المثال السابق، ذلك أن الحس الموسيقي المرهف للشاعر ووعيه بالخصائص الصوتية للكلمات دفعه إلى تجنب الكلمات ذات الحركات المتتابعة، التي تكون عادة سريعة في النطق و التقاط كلمات تتوفر فيها المدود المفتوحة لما توحي به موسيقاها من امتداد زمني و تعبير معنوي عند مواصلة الطريق و الاستغراق فيها[2] ما يمثله هذا الاعتماد على صفة اللغة في الشعرية هو أهميتها و دورها في صناعة اللبنة الأساسية للشعر.

كما أن للغة دور في تركيب النص مكانيا، قضية يوليها (بنيس) أهمية كبيرة، بعد أن تجاهلها نقاد الشعري العربي المعاصر بحسه زعمه نتيجة إلغائهم للكتابة و تحيزهم للكلام و هم في موقف كهذا على عكس ما فعل بعض الشعراء و النقاد في الأندلس و المغاربة القدمى، و بعض الشعراء الأوروبيين و الأمريكيين و اللاتينيين المعاصرين، و كذلك بعض الشعراء الأسلوبيين يابنيين و صنيين الذين جعلوا من التركيب الخطي بعدا بلاغيا يفتح النص الشعري على البصر و تدقيق النظر تحليلا و تذوقا و تفسيرا، بعد أن كان مكتفيا بالسمع زمنا طويلا، عندما كان الشعر يسمع مشافهة و يحصل له التذوق، دون مراعاة التركيب الخطية ذات الدلالة و المعاني في الشعر المعاصر [3].

ما يعني أن القصيدة اليوم تقرأ بكامل الحواس إلى جانب الوعي و الإدراك المتعقل ، حين أصبحت (الكتابة هي دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان و إخضاعه لبنية مغايرة لا يتم بالخط وحده إذ يصحب الخط

---

[1] محمد بنيس : في اتجاه صوتك العمودي ، مطبعة الأندلس بالدار البيضاء، 1980 م ص 110 .

[2] ينظر : بنداود عبد اللطيف: في اتجاه صوتك العمودي، ص 87 .

[3] ينظر: محمد بنيس: بيان الكتابة، ص 45 .

الفراغ، و هو ما لم ينتبه له بعض من يخطون نصوصهم بدل إعادة حروف المطبعة ، فعلاقة الخط بالفراغ لعبة إنها لعبة الأبيض و الأسود بل لعبة الألوان ...و عدم الاحتفال بالفراغ سقوط في الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالا لممارسة حدود الرغبة، إذ أن كل كتابة مملوءة هي كتابة مسطرة لحد يدعى تملك الحقيقة يتواجد ضمن خط الحياة المتافيزيقي ببدايته و نهايته المعلومتيين)[1] .

و هو دليل على أن الشعر بهذا المفهوم الذي يبدو غريبا، يستوجب الحضور التام لتكوين الدلالة على مجموعة من المكونة تتطلب في قراءتها البصر و حضور الوعي التام و كأنما الشعر هنا أصبح رسما يشكل بأشكاله المختلفة و مضامينه الصورية لوحة فنية يشاهدها قارئها فيتذوق ما فيها من مشاهد، و هو يمكن التماسه في شعرية (بنيس) يتعامل مع الشعر كفن مرتبط و ملتصق بالفنون الأخرى التي تعاصره، و خاصة منها الفن التشكيلي الذي يستفيد منه الشاعر و يستغل إمكاناته التعبيرية ليعطيها أبعادا شعرية قادرة على نقل مشاعره و إحساساته و ترجمتها وفقا لنظرة تشكيلية خاصة به)[2] و مثال ما جاء في ديوانه (في اتجاه صوتك العمودي) من أشكال شعرية هندسية قوله:

أصبحنا الآن

في ألق الجرح على رأس الرمح

رايات معلومة

و أناشيد تعري القلب

هذا صوتي مرفوع ألوية بين الدم و النخلة

يأتي مغسولا بالحناء

بمناشير العمال

و أغاني الفلاحين

---

[1] محمد بنيس : المرجع السابق : ص 46 .

[2] بنداود عبد اللطيف: في اتجاه صوتك العمودي، ص 79 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

يأتي مضغوطا في خزان الرفض

و مياه أبي رقراق

مسحورا

مأسورا

ميسورا

ثم الآن [1]

إن هذا الشكل الشعري الهندسي و إن كان يبدو في ظاهره عملية شكلية لا علاقة لها بالمضمون، فهو يستمد مشروعيته من الفعل الإبداعي و هو عنصر من العناصر المكونة لهذا الموجود المتعطش للتحرر من كل قيود أو حواجز تكبح جماح التخييل و التصوير و التشكيل المتسع لشاعره ، فهو يسعى لتحقيق وجوده كسلاح من أسلحة النضال التي تقاتل الواقع المتضاد و تدفع بدوافع الاستمرار و التحدي.

إن ممارسة الشاعر لمثل هذه الكتابة دليل اتساع رقعة علاقاته الفكرية، و انتشارها على الفنون الإبداعية الأخرى كالفن التشكيلي و يظهر في تشكيل الكتابة الشعرية لدى (محمد بنيس) علاقته بالفنانين و ثقافته المتنوعة و ذوقه المتكامل في رأيته للفن فهو متعدد القراءة. يقرأ المكتوب و الشكليات من الصور و الرسومات كل هذه الأشياء جعلته يستفيد من التركيب البصري للأشياء و الخط و الرموز و الدلالات الكرافيكية ... و همومه لإيجاد كتابة متحركة ذات علاقة حميمية كلية بالمكان / الحيز / السند و من هنا يظهر نمو هذه الرغبة القوية ذات الحساسية (الملحة) لإبراز الجانب البصري الإيقاعي (خطيا) للعمل الشعري و لتوظيف و تشغيل الحواس كلها من أدل قراءة و وعي جسد القصيدة المتنامي [2].

و لأن الكتابة تدعو إلى الانفتاح و نبذ الانغلاق استدعى (بنيس)عودة الخط العربي المغربي الذي يصفه بأنه انزياح فيما يحتويه من ثوابت و أصول يستمد منها المبدع المتذوق شخصيته و انتماءه لذلك وجب علينا خلخلة الاطمئنان فيما نملك نحن أيضا، (نعلن خروجنا عليه فيما نحن داخله، بين الخارج و الداخل نقيم نسترد

---

[1] محمد بنيس: (قصيدة و الأيام مشتعلة أبدا) في اتجاه صوتك العمودي. ص 44 .

[2] ينظر : محمد القاسمي، خلخلة المعروف و الجاهز ، (الثقافة الجديدة) العدد 19 ، ص 72 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

هذا الخط و نسائله، نفكك أسطوريته و متعالياته لا تغوينا جمالياته بقدر ما ننتصت فيه من آثار جسدنا ... و ها هي الكتابة تمارس لعبة الفرد بعيدا عن كل صدفة)[1] في هذا الموجود بالشكل تبدو الكتابة كفعل جسدي (يبدو عندها الجسد كمكان ووسيلة للتعبير فيه تسبح العلاقة بين ما هو داخل الإطار و ما هو خارجه، بين ما هو منظم بطريقة ما و ما هو مفكك مندفع نحو الأعلى أو الأسفل أفقيا أو عموديا)[2]

و طريقة هذا التشكل الجمالي: أن الفنان يبدأ بإنجاز اللوحة الفنية و الكتابة عليها بعد تحديد العلاقة بين الإطار الذاتي و أدوات التشكيل تأتي الرغبة في خلق علاقة توازن بين الامتلاء (الكائن / الشيء / الكتابة) ، و بين ما هو فضاء . الفضاء كوجود و ككائن يستحيل بدونه أن نلمس بصريا أو تحسيسا وجود الأشياء و حضورها، يحد الفضاء باعتباره منطقة يشكلها الرسام و يمارس فيها تخيله فلا يوجد بينه و بين الشكل حاجز، حينها يتولد الكائن من الكائن، كما الجسم يتطور من نقطة إلى نقطة مغايرة / آتية و تتحول الإعادة إلى تحليل (مجال اللوحة) كرافكي للحركة، و أخيرا تسكن الكتابة في الوحدات التشكيلية لأن الكتابة تسكن في وجدان المبدع / الشاعر في حالاتها المتنوعة المتحركة / خط/. نص / معنى / بصري/ و ذهني / جسم / فلا يعود هناك فرق بين تلك الوحدات المكونة للبنية العميقة للفن ، و بين الكتابة التي تشكل الحجاب الذي تستتر في ثوبه المعاني و الدلالات [3].

يبدو أن الجمال أصبح لا يكفيه في تلقيه السماع و فقط إنما أصبح يتطلب التلقي البصري، إنها اللانهائية الكتابة أنه الحضور الكلي للوعي و اللاوعي، إنه التأسيس الفعلي للقصيدة التشكيلية العربية .

في التحديث اللغوي تحرك مؤشر التركيب النحوي هو الآخر صوب مراعاة المعطى الشعري الجديد، في كيفية تشكيل بنياته الداخلية و مدى عمقها، فهي ستشهد اختراقا للقوانين المعمول بها في النظام التركيبي اللغوي، إذ هناك أسباب و مؤثرات تسهم في تغيير القاعدة الأساسية، فيذوب الأصيل في الفرع، و تحلل الفروع أجزاء تمتد لتكون موجود آخر، فحسب (بنيس) (أن الإيقاع كان و ما يزال مخلخلا للبنية النحوية فكل صراع بين قوانين الإيقاع و قوانين النحو تكون نتيجته انتصار الإيقاع على النحو و ما الإيقاع إلا النفس، و لذا فإن ما يحدد المتتاليات داخل النص هو هذا النفس ضوء الجسد النافذ إلى عتمة الكلام اليومي و لقوانينه العامة، إنه أيضا رؤية المبدع للعالم و تدمير القوانين العامة و إعادة تركيب المتتالية . المتتاليات حسب إيقاع النفس مقدمة لتدمير سلطة

[1] محمد بنيس : (بيان الكتابة) ، ص 48 .

[2] محمد القاسمي : خلخلة المعروف و الجاهز ، ص 76 .

[3] ينظر : محمد القاسمي : المرجع السابق ، ص 76 . 78 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

اللغة و أنماط الخضوع لتراتب مسبق الوجود و الموجودات)[1]، فيتحول القول إلى ذكر و الكتابة إلى كلام و النص إلى شكل يماثل حالة النفس التي تبحث عن ماهيتها بين أنقاض وعي تجسده اللغة التي يخضها خطاب العقل، و لا يجعلها منطوية على ذاتها بقواعدها و شعارتها، حيث أن برزخ التفكير قادر على بحث السحر في أوصال المعرفة بأشد لحظات كثافتها الحسية المتعينة في حضورها الصارخ، فالكتابة الحديثة تصنع الحدث بنفسها حتى أنها (لتريد أن تلغي القائل لتجعل الأشياء تقول)[2].

وحدها الكتابة بمفعولها المغمور بالتعقل من يحدد نوعية اللغة، و ترسم شكل الفن في صيغة المعرفة المنتظمة، فالتفاعلات الجدلية بين النصوص من ناحية اللغة و الذات و المجتمع من ناحية ثانية، يعطي للقراءة خصيتها و نوعها الفني المتشكل ، فالكتابة كقراءة تسعى لخلق المدلول من خلال المضمون، و تسعى لتدمير التراتب المانوي و تصدع الترابط و التوارد الصوريين لتشبك الخبر بالإنشاء، فتترابط المعاني و الدلالات أولها بآخرها، النفي بالإثبات، فتتقوى المضامين بعضها يربط بعض و تعيد صوغ توزيع الأزمنة، بحسب الأحوال و التقلبات النفسية و تدفع بالضمائر لمحو حدودها فلا حدود مع ما لانهاية من التوقعات و الانتظار و أفق التوقعات، و تعود باللغة إلى ما قبل الترقيم، ترتاح لانتفاء أدوات العطف، تعضد الحذف و ترسخه مزلاجا مرة يأتي و مرة فواتح، مما يعرض الخبر و الإنشاء النفي و الإثبات، المتكلم و المخاطب و الغائب، الماضي و الحاضر و المستقبل، للإلغاء في الأولى تشير إلى التفاعل بين الأطراف المتناقضة و المتعارضة، و في الثانية الفعل معلقا، فيكتمل البناء و تتلاحق الأشكال و الصور بما تصنعه الكتابة من محاليل تجيب عن السؤال و تفك العقد[3].

هذه الكتابة هي خطاب في أصلها كموقف يثبت المشاركة العامة لكل ما هو موجود بقوة الفعل فالفن و هو الخالد يخضع لكل ما هو بين الناس يلتمسونه بينهم كمتعاملين في زمان يجمعهم و يحيط بهم، فالخطاب الحداثي يدعو لمصاحبة الفنان للقراء أثناء صناعته للإبداع فهو عندما يتلقاها فهو يرتب المعاني و يبصر الأشكال، و يمعن فكره في علاقات المضامين بكل ما هو خارجي مؤثر الكتابة و قواعدها تدعو إلى اعتباطية التراكم اللغوي و هي بدور تسهم في خلخلة الأساسيات و توجب استنطاق الأشياء و توازنها بين الموجودات داخل الصيغة الفنية و ما تحتويه من معطيات يكتشفها القارئ المثقف.

---

[1] محمد بنيس : بيان الكتابة ، ص 48 .

[2] قضايا الأدب و ضرورة إنتاجه: الموقف الأدبي / العدد 71 آذار 1988 م مجلة اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ص 70 .

[3] محمد بنيس : بيان الكتابة ، ص 48 .

كذلك التركيب البلاغي للنص يعد لعبة أسلوبية تقيم بناء أدلة النص و تفجير مدلولاتها الخفية تلك هي الكتابة هي استنطاق رؤية بمعنى أن النص يتحول إلى مجال إشاري يعمل بعمل الإشارة كمدلول، يتخطف الحال و يمحو المعنى لغوي الاستعارة و المجاز و ينسى التنميق و يصرح بما هو ممكن من أجل صناعة الدلالة، و ما هذا الاستنطاق إلا تدميرا لسيادة المعنى و أسبقيته داخل النص، إلا المعنى هو الحاضر، بل المعاني إلا الحقيقة هي المستبدة بل الحقائق من تم تأخذ المغامرة النقد، التجربة و الممارسة التحرر دلالاتها داخل النص، هذه العملية المتكاملة توحي بالدلالة و هي في حظيرة النظرة المشرفة الحاضنة لمتغيرات أي إبداع فني[1].

و بمعنى آخر إن الإغراق في توظيف الأساليب البلاغية داخل النص ليس هو الحل الوحيد للشعر، إذ لا يمكن عقد نظام لغوي يربط بين القصيدة و البلاغة ربطا حاسما و نهائيا (فاللغة المجازية قد تقع خارج منطقة الشعر، كما أن الشعر يمكن كتابته دون تعويل على الصورة المجازية) [2] كل هذا يفسره التحول الذي عرفه إنسان العصر و عرفتها معه الأشياء التي حوله كلها تتطلب مراوغة كثيفة للتعبير عنها، و تحديد بنياتها العميقة شديدة التعالق و التشابك مع أهوال و أهواء النفس التي تتقمص أدوارا عديدة في تمثيليته و هو ما يجعل بلاغتها تماثلها و تتبع مضمار عنوانها التي لا حدود لها لذلك القوانين البلاغية تتبدل من متن إلى متن، و من نص إلى نص، و من فئة إلى فئة و من عصر إلى عصر، و هي ضرورة لكل تحول و تحرر لا علاقة للكتابة بالتبادلات العفوية الساذجة فالقوانين في ذاتها تتبع المعطيات العصرية بمحتومة بمنطق التجاوز لصناعة الممكن، التي تصالح الكائن و المستبد مشروع بلاغة الكتابة متشابك بشروط التحول الإنساني من كل المتعاليات، قديمها و محدثها، إذ لا يمكن أن نتلمس الجدة في الفن إلا إذا نزحت البنى الفكرية نحو المعقولية المتغيرة.

تمكنت من الوعي بالعقل المنفتح على معطيات العصر.(و إذا كانت الكتابة تمارس لعبة إغماض النص لأنها ترى إلى الأشياء بعين ثالثة فإن التغميض و التعميم غريبان عنها و مع ذلك تتشبث الكتابة بلا أخلاقية بلاغتها، فهي معزولة عن حدود الحسن و القبيح الجيد و الرديء بلاغة تتحاشى اجترار أو تصريف قيم الذوق و الجمال القائمة على الوضوح كمبدأ أساس كل بلاغة يحاور الحلم هذه الذاكرة الجمالية يفتت ميراثها، و يظل الجسد مصدر و ملاذ بلاغة الكتابة) [3]، إنها سمة الجسدية في الشعرية الحديثة و هي (تكمل الوحشية و توضحها، فالفكر الإنساني منذ ماركس و حتى عدو مصمم على العداء لا للمثالية و حسب، بل للروحانية و

---

[1] محمد بنيس : بيان الكتابة ، ص 49 .

[2] تزيفتيان تودوروف: الأدب و الدلالة ، ترجمة محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1996 م ص 114 .

[3] محمد بنيس : بيان الكتابة ، ص 50

الصوفية و كافة الفلسفات التي تقوم بوجود عالم آخر مفارق لعالمنا ... إن النص الحديث أيا كان جنسه أو نوعه، جسدي فشاعريته هي شاعرية الرغبة و الحادة و الشهوة و العطش إلى جسد الآخر ...إنه تمتمات الجسد)[1]، فالفاعلية الجسدية و رغبات النفس تولد الرغبة الواعية في خلق الفن المثالي.

كما و تعتبر الذات مجال آخر للكتابة كونها الواعية الحساسة التي تمتلك سلطة الانتهاك و الاختراق، إنها الجسد الذي يبحث عن شهوته و صراعه مع نفسه الإبداع ينطلق منها و ينتهي إليها، فليس الإبداع هو استسلام لأقاويل الوهم الذي يخضع الذات إلى سلطة السياسي الذي لا يرى الإبداع إلا تابعا لحقيقته، و ليست الكتابة عودة متخفية لآهات الرومانسية التي كانت تدعيها الأفكار الفردية المملوءة بالوعي القومي أيام فاجعة التحرر فلا حاجة لتعداد مناحي تخلف الوعي الرومانسي اليوم فالمواقف و الأزمات المعاصرة تتطلب وعيا أكثر اتساعا و انتشارا على مقتضيات الزمن المعاصر و مع ذلك لا قطعية نهائية مع الرومانسية التي احتلفت بالذات[2].

لأن هذه الذات التي تختص بها الكتابة الحديثة ليست عاقلة و واعية دوما يسميها العقل حينا و الجنون حينا آخر، إنها اللاوعي المندمج في الوعي / الجنون الذي يسالمه العقل، و الفوضى التي ينظمها الانضباط ثائرة في عالم لا متناهي من الكلمات الفياضة، يصارع كمونها الانبثاق و لغزها الوضوح موصوفة بالكبت باسم المتعاليات و القيم الأخلاقية فلم تدعها التوترات الغامضة فهي شبكة من المجردات لا قاهر لعلاقاتها المترابطة، و ينفجر حينها الخطاب في سلسلة المتواجدات بسلطة العقل، و ما الكتابة في النهاية إلا مجال استعادة الذات لحريتها تساءل الطفولة في عالمها المغاير، تستبيح المتعة المفقودة تصلح الحلم و تعانق الاحتجاج و الرفض و الاجتياح[3]، فالذات بهذا المعنى ليست ذات واحدة إنما هي ذوات تتفاعل لتخلق جسدا لغويا يجسد تماثلاتها المختلفة.

إنها الذات التي تولد خطاب يقيني عن رؤية مرتعشة في العالم، ينطلق من منظور الإثبات ليعاني نصا يطمح لإلقاء المنظور و تدمير الثوابت، يستند إلى منطق تحليلي برهاني ليحتوي منطقا لا يقر بأي تحليل أو برهان منطق تائه في فضاء رؤية سحرية تستنطق الأشياء بمقدار ما تلتصق بها تفر منها باتجاه المغبون الذي تضيع في متاهات مجهولة الحدود و الفواصل و تتراكم الموجودات تراكما تزيني لا يفسر اعتباطية تراكمها اللغوي، التشكيلي

---

[1] عبد الرزاق عيد : الحداثة عقدة الأفاعي : كتاب ثقافي دوري ، قضايا و شهادات 2 صيف 1990 ، ص 285 .

[2] ينظر : محمد بنيس ، بيان الكتابة ، ص 50 . 51 .

[3] ينظر : المرجع السابق ، ص 49 . 50 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

النغمي سوى انحلال عناصرها في محيط الما وراء الذي يندمج في المكان فيعيد تشكيله وفق مبدأ التركيب العضوي للعالم[1]، و بذلك تتجسد الكتابة التي تحرر الفعل و التخييل في ظل قمع الذات لا يمكن أن تفتتح حوارا مع المستقبل، و نحن رهائن للماضي و الحاضر لا يمكن لفاعلية الإبداع أن تتفجر و نحن مطمئنون لحيادية الذات، لذلك يقول عن هذا (بنيس) إن الكتابة و هي تتهيأ للجسد حضرته، لا تتوجه لحضارة القمع بل لحضارة الجسد مندفعة في حالها و تجلياتها تختار النفس وحشيا موحدا و متصارعا، في آن مع لحظات الغناء الشاردة، كل يأخذ الآخر نحو تحرره، و الكل للكل يصوغ حضور الذات العلني إنها المعبد الذي يسترد خصيصته، و يتوه بعيد بعيدا عن الطارئ و العابر ذات لا نهاية و لا بداية لها، إذ خط حياتها متعرج متقطع لا مستقيم و لا معلوم له بالكتابة و في الكتابة فيما تكون الكتابة نفسا يولد في لحظة بياض، إيقاع حضارة التحرر [2].

هكذا يصبح النص الشعري جسدا تكونه الرؤيا التي تخترق عوالم الجسد و العناصر و الأشياء بكل ما تحتويه من فاعلية ماثلة، و التي هي نتاج عملية التوحيد بين الوجود و فائض الوجود بين الأشياء التي يتحول رموز سحرية، إنها فلسفة الشعر التي تجرده من الوقوع في فخاخ الزمنية و الراهنية المحدودة، حيث التجربة الشعرية تعدو معادلا للوجود الذاتي للشاعر الذي يبحث لنفسه عن ملاذ يحتويه في هذا العالم من خلال (الكفاح المستميت ضد الغربة في صميم الغربة ذاتها)[3] .

كذلك المجتمع هو المجال يجدد الكتابة كمجال فاعل في وجود العالم و سيرورته، الشعر الذي يفهم المجتمع في ضوء وثنية مانوية / الظلال و النور/ الخير و الشر/ الأعلى و الأسفل/ القوي و الضعيف/ تحكمه رؤية مطلقية متعالية، باعد و أرغمه على تكريس قيم يعتقد أنه يقاومها، أما الشعر المنفتح فهو الذي يرى القريب غير منفصل عن البعيد   و لا الليل عن النهار و لا الكائن عن الممكن، ذلك أن المجتمع موجود في وحدة تناقضاته   و تصارعها إقدام يلازم التراجع و المجتمع هو هده الفئات الموحدة المتعارضة التي لا تستسلم أحدها لغيرها دونما تدخل العنف[4].

فالشاعر الوجودي لا يجب أن تستوقفه المعضلات و الحواجز التي تحد من تواجد الفن الكامل / المثالي كوحدة تمثل المجتمع، لتشكل (المعضلات الكتابية) العناصر الأساسية للوجودية و هي عناصر يعرفها (إيمانويل

---

[1] ينظر: عبد الرزاق عيد ، الحداثة عقدة الأفاعي ، ص 287 .

[2] ينظر محمد بنيس : بيان الكتابة ، ص 51 .

[3] روجيه غارودي: واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طرسون، دار الكتاب العربي، القاهرة ، 1968 م ، ص 145 .

[4] ينظر محمد بنيس: بيان الكتابة، ص 53 .

مونيير) ب: (عرضية الوجود الإنساني . قصور التعليل العقلي قيود الوجود الإنساني ، القلق، الاغتراب الروحي، الانتهاء المحدود، و وشوك الموت، العزلة و الحالة الخاصة و العدم)[1] ، و هو ما يشكل حساسية ميتافيزيقية تعطل عجلة القول الشعري الموازية و تميل دور الشاعر الواعي في المجتمع و القضاء على دوره الإنساني .

إن المؤسس الفعلي للكتابة الحديثة هو من يدعو إلى الانفتاح و التجاوز، ليكشف عن المفارقات بالخروج من دائرة الانغلاق المتعالي، كتابة تعوض العاجز عن الفعل الخلاق و بعشق الحياة و مسعى الاستشهاد من أجل إظهار حقيقتها ووصف واقعيتها (هذه الرؤية هي أول ما يجب تدميره بالنص و في النص، لأن الكتابة عشق شهواني مفتوح للحياة تمنح للغة إمكانية التجدد و للذات حق متعتها الفيزيولوجية و البيولوجية و للمجتمع فسحة ابتكار علائقه و قيمه التحررية)[2] .

من خلال بيان الكتابة البنيسي نستشف دور الشاعر الناقد في فهم الظواهر الفنية الوافدة و مدى تتبعها و استقصائها للمتغيرات، فو لا يكون ذلك مصدره إلا عن خبرة و تجربة و قناعة بما يقدمه الوعي و يمارسه التمكن من فن و إبداع و هو ما يصف به (محمد النويهي) هؤلاء الناقد المتميزين يقول : (فالشاعر حين يتحدث أو يكتب عن الشعر تكون له مؤهلات خاصة و حدود خاصة و نحن إذا حسبنا حساب الحدود كنا أفضل تقديرا للمؤهلات، و هذا تحذير أتقدم به إلى الشعراء أنفسهم ، كما أتقدم به إلى القراء الذين يقرءون ما يكتبه الشعراء عن الشعر ....أن الاهتمام الذي تفوز به الكتابات النقدية التي يكتبها الشعراء يعود جانب كبير منه إلى أن الشاعر في صميمه _ و إن لم يكن هذا غرضه الظاهر _ يحاول دائما أن يدفع عن نوع الشعر الذي ينظمه ، أو أن يحدد النوع الذي يريد أن ينظمه و خاصة حين يكون في عنفوان شبابه و يكون منهمكا انهماكا عمليا في الجهاد من أجل النوع الشعري الذي يمارسه)[3] .

كما نكتشف إمكانية حدوث الكتابة و العلائق المحتملة بينها و بين الفرد و المجموع بينها و بين القيم و الأصول بينها و بين الماضي و الحاضر و المستقبل بينها و بين السائد كوعي بضرورة الشعرية التجاوزية، و في الوقت نفسه يسعى هذا البيان لمنح القارئ بعض شرائط الدخول في لعبة القراءة . إعادة كتابة النص حتى يكشف هو بنفسه عن فاعليته، أثناء مغامرة التفكيك/ التركيب/ يسافر و يأخذ دورة في التحرر الجماعي هذا البيان لا

[1] جمال باروت: تجربة الحداثة و مفهومها في مجلة (شعر) ، كتاب دوري ثقافي، (قضايا و شهادات) العدد 2 صيف 1990 م ، ص 262 .

[2] محمد بنيس: بيان الكتابة ، ص 53 .

[3] محمد النويهي : قضية الشعر الجديد ، ص 231 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

يفرض منظور الكتابة على أحد ، فالشعر أوسع من حجاج بيان، و هو ليس دعوة قمعية لغيرها من التصورات المحولة و المغيرة لمنظومة ، السقوط و الانتظار، بل هو على العكس من ذلك كله إلحاح على تعدد أنماط الخروج على أن يسلك الشعراء الشباب مسالك الجرأة في طرح ما يرونه أكثر وعيا باللغة و الذات و المجتمع[1] .

تأسيس (بنيس) لقواعد الكتابة ضمن مفاهيم الشعرية الحديثة يعد أبلغ التنظير و أجرأه فيما كتبه النقاد العرب المعاصرين، فهو تنظيرا محكما يجمع بين النظرة المشرقة و الممارسة الفعلية كتجربة لتعميق البحث و التجسيد، بيان الكتابة هو وثيقة فعلية لمن يريد الانخراط في غياهب القصيدة الشعرية العربية المعاصرة خلقا لها و قراءة لمدلولها فهو كيانا شق طريقه نحو التأسيس الفعلي لظاهرة الحداثة في الشعرية المغاربية خصوصا و العربية عموما ظاهرة فيها آثر الجسد المغربي ظاهرا ظهورا واضحا محترقا من أجل صناعة الممكن و إيجاد الشهادة المثالية.

02 : الجنون المعقلن لدى (عبد الله راجع).

أصدر (راجع) بيانه الشعري في مجلة الثقافة الجديدة عددها التاسع عشر سنة: 1981 م، بيان ينظر من خلاله للشعرية و مفهوم الشعر خطه بمعالم فلسفة الشعر المعاصر، و أفكار القول الشعر الحديث في عنوان صارخ يحدث النفس و يلهمها الحس الفني أسماه (الجنون المعقلن) كاحتفال و احتفاء آخر بقدرة الذات و النص على التحرك خارج المتعاليات، و لا يكون ذلك إلا بإضافة قوة العقل المجنون الخارق الذي يوحي بالوعي إلى باقي الحواس (ليكن هذا الجنون معقلنا و لنضف حاسة الجنون إلى قائمة الحواس ! كل الحواس مدجنة، ربيت على المألوف القمعي فصار المألوف قاعدة وكل مشية للحواس خارج مدار القاعدة شذوذا ، كل الحواس مدجنة و حاسة الجنون المعقلن وحدها تمتلك القدرة على النسف)[2].

يمثل هذا النسف الكلامي التوجه نحو التجربة و المحسوس كون التجربة حقلا لا نهاية له من الاستقصاءات و الاختراقات المستمرة لطرح الأسئلة و إعادة صياغة الأسئلة الكبرى و أن الحواس بحسب البيان لا يمكنها اختراق المألوف المثبت بالوعي المقهور، و أن الجنون المعقلن يحاول اكتشاف و أعماق الذات الإنسانية، إذ تمثل فيه حرية التفكير و انطلاقه و جموح العقل و غيابه و فيضان الخيال و حضور التي يمثلها الشاعر الحديث.

---

[1] ينظر: محمد بنيس : بيان الكتابة ، ص54 .

[2] عبد الله راجع : الجنون المعقلن ، ص 56 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

أطروحات الجنون في الإبداع كان مع التحولات التي عرفها العقلي البشري الذي سار يبحث عن أشكال يعبر فيها عن أحاسيسه العميقة، فظهرت الأساطير و الروايات و الأعمال الشعرية و الدرامية أكثر حداثة التي قامت بنقل العوارض النفسية إلى تعابير رمزية تعبر عن انشغال الإنسان بنشاطه العقلي[1].

إن (الجنون المعقلن) يحمل تناقض الإنسان الوجداني تجاه العقل ذاته ، (فالعقل يكون محيرا و غريبا و مربكا من خلال تجلياته الغريبة الشاذة هو عقل مألوف و معروف أيضا، و هو يشتمل كذلك على جوانب جيدة و جوانب سيئة جوانب تسحر الألباب، و جوانب تنفر العقل و الوجدان و تتكون أساسا من بنية الحلم و التهويم و المخاوف غير المنطقية و الرغبات الغريبة التي يتم في العادة إخفاؤها عن العالم الخارجي و عن الذات الواعية)[2].

إنها انزياحات العقل و تحولاته تجعل الإنسان ينشغل عن وعيه المألوف و يتحرى تلك الأشكال الغريبة بتفكير و سلوك لا يمكن وصفها إلا بالجنون الذي اتخذه العقل سبيلا لتحرير الذات و إزاحة الغموض من طريق تفكيرها، ذلك هو التمثل الشعري الحديث، تحرر و حراك خارج المتعاليات (فالمتمثلات الأدبية المتكررة للجنون تكون تاريخا من الاستكشاف للعقل في علاقته بذاته و بالآخرين و بالمؤسسات الاجتماعية و السياسية الموجودة، جنون مثله مثل أي شخص لا يوجد بمفرده فهو يؤثر و يتأثر بالمحيطين به، و هو يجسد و يحول بأشكال رمزية، قيم و طموحات أسرية أو قبلية و مجتمعية حتى لو تخلى أو أنكر هو هذه القيم و الطموحات كما يحدث فعلا أثناء حالات هدوءه و قسوته عنفه و صراعاته الداخلية)[3].

هكذا تبدو علاقة الجنون بالعقل في الإبداع عموما و في الشعر خصوصا الذي تهواه الذات في عمق مخرجه و نبوءة تجلياته، فهو اللذة التي تنتهي عندها الكتابة، و هي مساعي الذات نحو التحرر، تاركة الأقنعة و الخصوصيات من أجل أن نكون نحن لا كما يراد لنا أن نكون، كما نتصور الذوات فيما نلتمسها في دواخلنا ، سيكون الاختراق فيها شهادة و استشهادا، تجاوزا لصناعة الممكن الغريب، (و سيحمل النص نبوءته الممتحنة ، يصدم العين و الأذن و الحساسية من أجل أن تخترق الحواس وظائفها الحقيقية و تدخل عالم الحضور المكثف، مفجرة بقلق الاكتشاف سيدة الحواس هذه المسكونة باحتمالات الولادة المفتوحة على الجهات الخمس، تعلن

[1] شاكر عبد الحميد: الأدب و الجنون ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر د (ط ، ت) ص 34 / 35 .

[2] المرجع نفسه : ص 35 .

[3] شاكر عبد الحميد: الأدب و الجنون، ص 35 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

الآن حضرتها، تترجل عارية إلا من الرغبة في وضع هندسة جديدة للكلام)[1] الشعر بهذا المعنى بحاجة إلى صناعة يجيدها الصانع الذي يخترق في ذاته لتولد عن فكره شعرا تشهد به الحواس في عالم المتتاليات و الانزياحات، يخترق الأشكال و الأنساق و يثبت حضوره الكامل إنها تجربة التصدع و التمزق مقابل الكشف و الانخراط في التاريخي / انخراط واقعي و إنتاج امتداد يهيئ الحضور، إنها شهادة على إثبات النفس تاريخيا و إنسانيا و استشهادا هو احتراقا من أجل إيجاد الوجود بقوة الإيجاد الذاتي الواعي، ذلك أن الشعر هندسة كلامية يقوم على سمتي التضاد و التنافر الدلاليين بدءا بتنافر فاعلية الكلام مع اللغة ....و انتهاء بالتضاد حين تجعل المفردة من المفردة القاعدة التي تخترقها[2]، إشكالية اللغة في علاقتها مع صناعة التفاعل الكلامي في القصيدة و هي رغم تعالقها مع المعنى إلا أنها حضورها توكيد غلى الصفة الكتابية للنص.

إن السياق الشعري في أصله يتعارض مع جدار اللغة حين تفتح الكتابة على المجال الزمني و المجال المكاني لتوليد الشعر و خلق شكليته الهندسية في حدود (اللفظة المضادة لفظة مجنونة تحملت أكثر مما تطيق، لذلك تدخل السياق معلنة زمن الجنون مغتصبة دلالات السياق رافضة أن تفهم انطلاقا من القاموس و يوفر السياق لها ما توفره الأرضية للشكل في نظرية الجشطالت، لذلك لا قيام لأحدهما بدون الآخر و لعل حيز الصنعة مهملا أقرب ما يكون إلى أن يفهم عادة من كلمة سياق أو أرضية حين ننظر إلى السطور السوداء في علاقتها بالبياض و سيصبح ممكنا بعدها أن نتحدث عن بلاغة الفراغ)[3] .

يعني أن الألفاظ تستجيب للسياق في وحدة التشاكل التركيبي بنائي متراكم في بناء مواز للتشاكل الدلالي و الصوتي و هذه هي اللفظة المجنونة و دورها في التحليل و الانسياق وراء الشكل باعتبار أن الأرضية تجمع بين السواد و البياض فتقوم دلالة السود بالمعنى و يقوم البياض (الفراغ) بتحليل المعنى و تركيبه و لا يقوم هذا إلا بذاك فوق أرضية (سياق) يجمعهما المدلول و الدال .

و هذا المعنى ينعت بالنسيج الموقعي ذلك أن التشاكل الشعري في موقع ما ينتج التشاكل الفضائي (المعنى) أي أن للمواقع أشكالا لا فضائية تجعل المسموع نفسه بعدا بصريا يتسع في دائرة الكتابة و هذا ما يقول عنه (محمد العمري) بأن حديثنا عن المواقع و الأنساق هو ولوجنا للكتابة الفضائية، لإبراز نسق الكلام و مقاطعه و ترداداته من خلال الصياغة اللفظية ذات المعاني قد أشعر القارئ بما لهذه الأنساق من تقطيع فضائي مرئي أو

---

[1] عبد الله راجع : الجنون المعقلن ، ص 56 .

[2] ينظر : عبد الله راجع : المرجع السابق، ص 56 / 57 .

[3] المرجع السابق، ص 57 .

متصور بصري مغاير لما كان يحسه القارئ و المتلقي للشعرية في القديم ، لذلك نجده أهل القراءة النقدية قد سموا مجموعة من الظواهر السائدة بأسماء مستفادة من الفضاء البصري من ذلك مثلا لا حصرا: التطريز و الترصيع و التفريق و التسميط[1].

فلاعتبار أن الأرضية حيزا و فضاء علائقيا تركيبيا و منطقيا و عروضيا يمثل بؤرة التوتر و التفاعل بين التشاكل الشكلي، و التشاكل الصوري الخطي، و هو ما يتطلب لقراءته هذا المنجز الشعري هو حضور الحواس جميعا، و بالإضافة إلى حاسة الشك و الوسوسة النفسية ، حاسة (الجنون المعقلن).

و يعتبر التشكيل الخطي أحد سمات الفاعلية الشعرية ، كونه يساهم في سمة التضاد و سمة الانزياح، و يشكل التنافر على مستوى علاقة المبدع بالمجال الذي يصنع فيه هذا الإبداع، فإذا كانت (لغة النص الشعري تقوم على انزياح دلالي يستند أساسا على التنافر و انعدام التراتب و الانسجام، لقد كان لهذا الانزياح منطقه الخاص هندسته المتميزة، فليس من الغريب أن يكون لدخول التشكيل الخطي إلى جانب الخط العادي في نص شعري ما، ما يبرره على مستوى الواقع أولا ، و على مستوى الفني ثانيا، باعتبار أن التشكيل هنا إنما ينظر إليه على أنه أحد قطبي هذا التضاد، و ليس المقطع الخاضع للتشكيل هو المقطع الإيجابي، في النص الشعري، فالقضبان يتبادلان معاكسة الإيجابية و السلبية، و سياق التنافر إنما ينظر إليه على أنه متكامل ؛ أي في تعارض قطبيه دلاليا و إيقاعيا و تشكيليا أيضا مما يشكل سمة التناقض في إطار الوحدة)[2].

ذلك أن التشكيل يقصد به الشاعر بلوغ دلالة المقصد عن طريق الإيقاع الذي يساهم في التجسيد، فالمجال الذي يعمل فيه الشاعر يعج بالمتناقضات و المتضادات ، اللغة / الكلام / الإيقاع / الشكل / الدلالة، حتى يحصل تحقيق الفن في ذاته من خلال هذا الفعل الكلامي لأن (كل فعل كلامي هو تحقيق لذاته، و لمجرد كونه إنتاجا كلاميا في حين أن القيمة التأثيرية تختص بتحقيق موقف ملموس تحقيقا فعليا بواسطة التكلم وحده)[3] ، فالتضاد الذي يحاصر الشاعر لا يجب أن يؤثر على قيمة الفن ، فالذات دائما تترقب انتصارها على المتضاد و المتناقض من الأشياء لتسمو في الأخير لأن (دخول التشكيل إلى جانب الحط العادي ليس سوى منبه أسلوبي، كل منبه أسلوبي يثير مسألة إعادة القراءة لاكتشاف التضاد ...إن القطب الغير موسوم بالتشكيل الخطي يشكل

---

[1] ينظر: محمد العمري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب الدار البيضاء، ط 1990 م ، ص 204 .

[2] عبد الله راجع : الجنون المعقلن: ص 57 .

[3] جورج مولنييه: دراسة الأسلوب و البحث و أدوات الفن الأدبي، ترجمة : بسام بركة، مجلة الفكر العربي، معهد الانتماء العربي بيروت لبنان، طرابلس ليبيا ، شتاء 1998 م العدد 94 السنة 19 ص 232 .

سياقا أصغر داخل سياق أكبر هو الواقع بكل أبعاده و معطياته و قد يتحول القطب الغير الموسوم بالتشكيل في نص مشبع بهذا التشكيل الخطي إلى سمة أسلوبية تحول المقطع المشكل إلى مجرد سياق أصغر يمهد للتضاد....تأتي مشروعية الاغتصاب من أن القطبين معا قابلان للاختراق شريطة أن يتموضع المحترق في المجال المحدد له داخل الصفحة إذن يتم عرس العين و الأذن و الحساسية و يصبح النص شهادة و استشهاد داخل الصفحة تعلن عن إفلاسها الحواس المدجنة وحدها حاسة الجنون المعقلن من تمتلك القدرة على النسف)[1].

و ما هذا الفعل إلا سمة أسلوبية تثير الشاعر في مجاله، و يجسد ذاته في إبداعه بالحواس كلها، و يبقى الاحتواء الدلالي في النص لا يتم بالوعي وحده ، أو بالعقل المنتظم كونه موصول بالعمق و التشاكل، داخل النفس فلا يمكن تجسيده إلا بإثبات الحضور الكلي للذات عن طريق حاسة الجنون المعقلن التي لا توصف بالمحدودية و كأن اللغة هنا تنتقل إلى الأشياء بنفسها فيتراجع التسلسل الزمني لشعر و تحل العين محل الزمن فتتحرك فوق الأرضة (السياقات الشعرية) فتتأثر جميع الحواس لتخلق نوعا من السياق الزمني و المكاني ، عندها تنتظم الدلالات لتصاغ في أشكال جنونية معقلنة مدجنة بالوعي و الإحساس المتكامل.

خلال هذه المشاهد تخرج التجربة الشعرية عن الذاتية و الواقعية لتتعلق بالحساسية و التشاكلية المعلنة، تنقلها أحيانا من المعقولية إلى عالم آخر يشغله اللاوعي و الجنون، إلا أن تنتج شعرا مقبولا يحتوي على الأهواء و مدركات العقل بمختلق أنواعها ، فالشعر و هو يتحول سواء كان الانفعال صوريا أو حقيقا فإنه يكون في هذه الحالة نسقا مشكلا من خيوط لغوية تكوينية بعلاقات الانسجام الضمني و لأن تعبيره البسيط الدال بشكل خاص ينقل العلامات و المدلولات إلى التمثيل الرمزي و هو ما تمثله روابط الكتابة المتشكلة و مع ذلك لا تعطي إلا وسائل قليلة لتمثيل العناصر التعبيرية.

يتكون هذا المولود الشعري بفضل وجود المنبهات الأسلوبية التي تعتبر تمثيلا للدلالات قبل تصميمها اللباس، و لباس الواقع يشكلها في بنيتها الداخلية، ذلك أن الشعر في حد تعريفه (ليس علما بل هو فن و الفن شكل و ليس شيئا آخر غير الشكل و لا شيء يمنع الشاعر من الإعلان عن حقائق جديدة غير أننا نؤكد مرة أخرى أن ليس مرد شاعريته إلى ذلك ... أما الشعر فلغة فن ؛ أي لغة مصنوعة)[2].

---

[1] عبد الله راجع : الجنون المعقلن، ص 57 .

[2] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي ، و محمد العمري ، دار توبقال للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء المغرب، ط 1 / 1986 م ص 46 .

كذلك المكان الذي يبدو ثابتا صامدا غير متحرك فإن الكتابة الشعرية تعتده تابعا للقصيدة يقرأ و تتجلى فيه المعاني و الدلالات تتلقاه العين و تحطه النفس بإيقاعاتها المتغيرة و عنه يقول عبد الله راجع (نريد هنا أن تمتلك هذا الكاتب الصامت . الناطق الذي يدعى المكان نريد أن تسخره ليدخل بدوره مملكة الدلالة ليصبح من ثمة بعدا من أبعاد النص المقروء المرئي، ليس الأمر صعبا على عين تعودت ألا ترى في الصفحة مجرد بياض ينتظر الحبر .....و لكن كم نحن في أمس الحاجة إلى عين غير مدجنة لتكتشف داخل الصفحة حقلا قابلا للتوزيع و التشكيل . الحبر ، بل و قد تمتد و دلالاتها لتتحول نطقا في حين يتقلص دور الحبر ليصبح مجرد صمت أو نزوعا إلى الصمت)[1] .

و يعتبر هذا تخلي الشعر المعاصر عن عمودية القصيدة الجامدة المتصلبة و قد تجلى ذلك في الصفحة عند الشاعر كيف تزخر فيها بالسواد و البيضاء في أشكال هندسية تثير الانتباه و تستهوي القارئ لاكتشافها ، و الشاعر هنا لا يقصد التزيين و الزخرفة بقدر ما يتخذ منها وسائل و إمكانيات جديدة تضاف إلى الأدوات الاعتيادية المعروفة، بل أن الفراغ نفسه الذي يقوم بوظيفة تعبيرية في اللوحة التشكيلية أصبح يوظف أيضا في الشعر المعاصر ، حيث أن الشاعر و هو يكتب كلمة واحد مكبرة أو مصغرة في السطر، سواء في أوله أو وسطه أو آخره و على هامش الجملة لا يقصد بالطبع فقط إلى التزيين و الديكور الفارغ في كل مضمون، و إنما يتوخى جمالية تشكيلية أعمق في تعابيرها و دلالتها، و من هنا لا يقتصر الناقد و القارئ على القراءة اللفظة المجردة بل يتبعها بقراءة الفراغات و النقط و الأشكال الهندسية التي يتخلل الديوان و تصاحب اللغة الشعرية المتلفظة و التي تكون لنفسها لغة ثانية ملازمة و نابعة من المضمون الرؤيوي العام للشاعر[2].

و هذا الأمر يحدث علاقة وطيدة بين النص الشعري و الفنون التشكيلية، مما سيرفع المحنة عن حاسة السمع التي لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص الشعري و أبعاده و يحول القصيدة من دلالاتها الزمنية لتصبح زمنا و مكانا في الوقت نفسه سواء اعتبرنا المكان بياضا صامتا يتحدد بما يتاخمه من سواد متكلم أو اعتبرناه فراغا له هندسته المتميزة و جغرافيته الخاصة التي قد تكون بديلا عن السواد أو امتدادا له ، و سوادا يتبع الصفحة بأكملها ناقلا البياض إلى غياهب الذات القارئة و المدركة)[3].

[1] عبد الله راجع : الجنون المعقلن ، ص 58 .
[2] ينظر: بنداود عبد اللطيف، في اتجاه صوتك العمودي، ص 83 .
[3] عبد الله راجع : بيان الكتابة ، ص 58 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

تلك هي القصيدة ذات البناء الجيولوجي المعقد هي ليس شعر و فقط و لا رسم بل هي كل تلك الألوان و الأشكال و عن تلقيها و قراءتها فالمتلقي (للقصيدة التشكيلية يبدأ من الصورة الكلية للتشكيل عبر الرؤية البصيرة   و هذه الصورة ستحرك . بالتبعية . الطبقات الإرادية المحفزة لخيال المتلقي، و من ثم ستحرك الرؤية التفكير ...ثم أن المعاني الشعرية المجازية ستحرك بدورها التخييل و التفكير و في الحالتين إثارة للانفعالات بالتشكيل الشعري . و يتوقف ذلك على مهارة الشاعر و مدى نجاح تشكيله في إثارة جوهر نفس المتلقي عندئذ سيكون أول رد فعل للقوة المفكرة هو التأمل ، و أن الذي سيبقي رصيده المعرفي حتى لو غابت المحسوسات التشكيلية . في النص . عن الحواس ، إن أعمال البصر و الفكر معا لهو تحريك لأكثر حواس الإنسان البيولوجية)[1] .

تلك هي مساعي القصيدة الحديث أن تحرك الحواس و تشترك جميع المحيطين بالقصد و القصيد ، الشاعر و المتلقين.

يرى (عبد الله راجع) أنه لا مجال لمقارنة مشروع الجنون المعقلن بالاتجاه السريالي في الشعر ، ذلك أن (السريالية تتضمن تحرير العقل اللاشعوري و فتح المجال أمام الهلاوس و الأحلام و الالتزام بالقوى الإبداعية للجوانب الغريزية و اللاعقلانية ...إن الفنان السريالي يدرك أن الحياة . خاصة الحياة العقلية . توجد عند مستويين أحدهما مرئي و غير محدد، و الإنسان ينجرف خلال الزمن مثل جبل جليدي عائم يطفو بشكل جزئي فوق مستوى الوعي ، و هدف السريالي سواء كان شاعرا أو مصورا أن يجرب و يدرك بعض أبعاد و خصائص العالم الخفي و بفعله هذا فإنه يلجأ إلى أنواع مختلفة من الرموز)[2].

و أما مشروع الجنون المعقلن بعيد عن أن يكون محاولة لا متشاق أدوات السريالية ، فالأحرى أن يكون إحياء لها و لا هو يسعى إلى التركيز على ما يمكن أن تتضمنه السريالية شكليا من إيجابيات، و إنما هو أشد ارتباطا بمفهوم الدلالة بحيث يتطلب مقدرة على خلق هندسة للبياض و السواد لإغناء دلالات النص الشعري المقروء و تربط اللامرئي بالمساحات المرئية شكليا، تبدو العلاقة أشد بين هذا المشروع و مفهوم التجريد، كما كان يطرح (نوفاليس) أو مفهوم الارابيسك لدى (بودلير) فإذا كان الخيال المطلق عند (بودلير) يجد وجهه الحقيقي في الخطوط و الحركات (التي لا تدل على شيء) و كان هذا الأرابيسك أكثر الرسوم نصيبا من العقل فإن مجرد

[1] محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 2006 م ، ص 83 / 84 .

[2] ينظر :شاكر عبد الحميد : الأدب و الجنون ، ص 188 . 189

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

التفكير في نقل هذا المفهوم إلى مجال اللغة كاف لتحويل الكتابة الشعرية إلى تشكيل بصري و تدخل الحاسة البصرية مجال القراءة و التلقي[1]. و هو مشروع القصيدة التشكيلية عند أبو لينير (الذي كان يطمح أن يتحرر هو الآخر من النطاق اللغوي للشعر فراح ينضد حروف الكثير من قصائده و يرسمها على هيأة أشكال موحية فقصيدة تمطر كتبها على هيأة مطر يتساقط و قصيدة التابوت و السرير نضدها غلى شكل تابوت و سرير و كذلك الحال مع كثير من قصائده التي رصف حروفها على هيأة قلب/ مرآة تاج[2] .

إن القصيدة التشكيلية تعطي للشعر بعدا مكانيا تشكيليا بالإضافة إلى طبيعته الزمنية الجوهرية ، فصبح النص الشعري جامعا لمتعتي الزمان و المكان على نحو عميق جدا ، لأن متعة الزمان و المكان هنا قائمة بذاتها في التشكيل الشعري لا يكتفي بإثارة المرئيات البصرية و تمثل فضاء النص، و إنما يهدف إلى نوع من التكامل الفني من معطيات القصيدة التشكيلية و مفرداتها و هذا التكامل الفني يخفق بدوره قدرا من انسجام الرؤيا و الرؤية بين الشاعر و الحياة و بالتبعية بين المتلقي و الحياة[3] .

يمكننا القول أن عبد الله راجع في بيانه (الجنون المعقلن) قد وافق (بيان الكتابة) لمحمد بنيس ، خاصة فيما يخص القصيدة التشكيلية باعتبارها فنا يجمع بين التصوير و المتعة و الإثارة الشعرية التي تحتويها الأشكال و أن هذه القصيدة عودة إلى الأصل العربي التشكيل الفني الأندلسي المغربي الذي يجاوز حد الإبداع و يقبل التحدي و يثبت وجوده في التاريخ، إن كل هذه التحولات التي طرأت على القصيدة في مفهومها الشعري هو بحث للتجاوز العبارة الشعرية و الدلالة الشعرية ، و تنقيب عن كيفية حصول التعبير الموازي باعتبار أن الشعرية تمثلها مجموعة من الأصوات و الحركات يمكن أن تكون خطا أفقيا أو خطا صاعدا أو هابطا كما يمكن لأن تكون خطا حلزونيا أو متعرجا، تتلامس حوافه المعاني ، إلا أن هذه الخطوط و الدوائر و المنحنيات لن تكون داخل هذا المشروع أشكالا آبقة، و أنما ستوظف لتركيز دلالة النص ، بل و ربما إلى تبسيطها كما أن للمساحة البصرية لغة خام قابلة لتدجين تفرض نبوءتها، إن النص هنا محاولة لربط الدلالة بالعين الجديدة ....كل كتابة هي عرس للعين و الأذن و الباطن القاتلون وحدهم يكتشفون الرعب في الأعراس يكتشفون ملامحهم الهجينة ، كل الحواس مدجنة و حاسة الجنون المعقلن وحدها تمتلك القدرة على النسف[4].

[1] ينظر عبد الله راجع : الجنون المعقلن ، ص 59 .

[2] ينظر : طراد الكبيسي ، الشعر و الكتابة القصيدة البصرية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد 1986 م ص 7

[3] ينظر: محمد نجيب التلاوي ، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 174 .

[4] ينظر عبد الله راجع : الجنون المعقلن ، ص 59 .

03: وعي الكتابة لدى (نجيب العوفي).

قراءة شعرية السقوط و الانتظار و مساءلتها في مستجدات التحديث الشعري المغربي أصدر (نجيب العوفي) بيانا في تنظير الشعر أسماه (إثبات الكتابة و نفي التاريخ) مارس فيه صحو الكتابة، و نقد الوافد من الممارسات الإبداعية، إذ يمكن اعتباره بيان نقدي لبيان شعري رؤية نقدية أخرى تحلل و تفسر الرؤية البيانية البنيسية للشعر و الشعرية و ذلك إدراكا من صاحبه لمهمة النقد و التنظير يقول (إن المهمة التي يصدع بها البيان و يتحمل شرف مسؤوليتها هي التنظير للكتابة _ الكتابة الشعرية حصرا و تحديدا ، و في سياق هذه المهمة يقوم البيان بتشريح جسد الكتابة و تفكيك أوصالها دافعا بالمبضع عميقا، و إلى حد الإيلام في خلايا هذا الجسد و طارحا جملة مكثفة من الأسئلة و الأجوبة، تمس قواعد هذه الكتابة و تطال أهم مجالاتها من لغة و ذات و مجتمع، فهو تنطس للداء و اقتراح لدواء، نفي للسالب و إثبات للموجب . دعامتان عليهما يتأسس المشروع التنظيري للبيان)[1].

ما يظهره هذا التقديم هو القول بالعناية التنظيرية انطلاقا من الخبرة و استقراء للتجربة الجماعية/ المشتركة، ذات الأبعاد الظاهرة في جموع الشعرية العربية مشرقها و مغربها و الفاعلي في هذا كله هو القيام بعمليتي التصويب و التقويم حينا آخر و بالرفض و الإثبات حينا آخر و ذلك إقرارا (بأهمية و جدوى التنظير للشعر متى تجرد من النزعة الأبوية و سلطة النموذج الممكن إثباته و الاستشهاد في هذا تشخيص الظاهرة بموضوعية و عمق و استكشاف مكامن الخلل و القصور في التجربة الشعرية و المساهمة بنفس الموضوعية و العمق في ترشيد التجربة و تقويم اعوجاجها و تبديد الالتباس فيها، و هو ما يمكن أن يحصله النقد و الناقد من خلال بيانه[2].

و قبل كل شيء ينبغي لنا أن نعلم أن الشعر رغم كونه يحتمي بمظلة التنظير العلمي الذي يدعو إلى تقييد النظرية الشعرية إلا أن (العفوية في الشعر و في الفنون عامة صفة مستساغة بل و مطلوبة إذا كان من دلالاتها الرئيسية الصدق في التجربة و الصدق في الأداء ، غير أن هذه العفوية تفتقد قيمتها حين تجازف هذه الدلالة و تتحول إلى نوع من الرشح الذهني السريع أو الهذر الخفيف المحمل ، و العفوية بمفهومها الأول هي

[1] نجيب العوفي : إثبات الكتابة و نفي التاريخ، الثقافة الجديدة ، العدد 19 ، ص 61 .

[2] نجيب العوفي : المرجع السابق: ص 62 .

البساطة ، أما مفهومها الثاني فهي البساطة بمحتواها الشكلي العادي حيث لا تتجاوز فيها المعاني رسوم الكلمات.)[1]

في البداية وافق (العوفي) ما جاء في بيان الكتابة اختياره لبنيتي السقوط و الانتظار كوصف عام لوضع الشعرية في المغرب، منذ بداياتها الأولى في الخمسينيات و من أهم أسباب ذبول التوظيف الشعري هو سيادة الحديث السياسي و تهميش السؤال الشعري من قبل الشاعر و الناقد، و هي نقيصة يتحمل ثقلها (الحديث السياسي)[2] المسيطر و المختزل لمجموع المفاهيم الفنية من خلال السيطرة على الخام الفكري للمبدع، و هو ما يتسبب في انحصار السؤال و قصور أداء الرسالة الفنية، و من هذا المنطلق التحليلي الواعي يكتشف (العوفي) أسباب أزمة الكتابة الشعرية الراهنة المتمثلة على حد قوله: (في سقوط المعيار، و انتفاء البوصلة، الفكرية و الفنية و التاريخية، الموجهة و الهادية للإبحار الشعري، كما يمكن القول بأن الشعر هو الغائب الأول و المسكوت الأول في هذه الكتابة الشعرية ، و أن الرسالة الشعرية Message poétique هي الغائب الثاني و المسكوت الثاني في هده الكتابة)[3] .

و هذا الغياب و المسكوت عنه هو ما أدى إلى اضمحلال الحسن الفني في الشعر، و هو ما يحدث عنه فقدان البصمة الفنية داخل الكتابة، و تفاديا لهذا القاتل و غيره من الخطايا هو (فصل السياسي عن الفني و جعل النص كحقيقة مطلقة و يستتبع الشعر و يأسره كما يهمش السؤال الشعري، و يعوق التحولات الإبداعية و يلغي الشعر و الإبداع، و لا شك أن (الثنائية المانوية) التي شجبها و أدانها البيان أكثر من مرة تتقمصه هنا على حين غرة، حين يصنع خطا فاصلا بين حد السياسة و حد الشعر، و يجعل الحد الأول دخيلا على الحد الثاني، و مناقضا له مثل هذا الفصل بين ما هو سياسي و ما هو شعري، ليس فصلا بريئا و لا حتى عالميا إذا أخذنا السياسة لا بمفهومها الديماغوجي للمستهلك ، و لكن بمفهومها الواسع العميق كشاشة للتاريخ يتبين عبرها و يتعين ... فنفي السياسي عن الشعري هنا هو نفي للتاريخ و إثبات للشعري من حيث هو شعري؛ أي خارج جاذبية التاريخ / الايدولوجيا / السياسة ، و عملية النفي و الإثبات هذه تبقى في العمق عملية وهمية و مستحيلة ، إذ يبقى التاريخ متقمصا الشعر كما يبقى الشعر آخذ بعنان السياسي رغم كل محاولات فك الارتباط)[4] .

---

[1] نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، ص 75 .
[2] ينظر : محمد بنيس، بيان الكتابة ، ص 37 . 39 .
[3] نجيب العوفي : مساءلة الحداثة ، ص 33 . 34 .
[4] نجيب العوفي : المرجع السابق : ص 64 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

الشعر بهذا المفهوم هو التاريخ نفسه ، لا يمكن عزله عن مجريات الواقع سياسيا كان أو فكريا و أن انفصاله عن هذه الأصول البنائية يعني فقدانه لمكونات الدلالية و الوظيفية رغم مساعي الحاسة الشعرية الجديدة (إفراغ النص الشعري الحداثي من المحتوى التاريخي و الإيديولوجي و السياسي، بدعوى التعالي... عن هذه القيود الأرضية و تعويم النص في عراء الكلمات و الأشكال و الإسهامات الذاتية الخاصة خلافا للحداثة الشعرية الأولى التي اصطلت بنار التاريخ و الايديولوجيا، و انصهرت في أتونهما، و انقدحت شواظا من نار و نور، و من ثم يبدو النص الشعري الراهن في حل من أي التزام إيديولوجي، و كأنه يتحرك على عواهنه بلا قضية أو أطروحة أو هاجس تاريخي محدد يقود خطاه و يوجه مسعاه، و من ثمة تبدو ملامح الإنسان و المكان و الزمان ناصلة ماحلة في هذا النص و لعل هذا هو المسكوت الأكبر و الأخطر في هذا النص .)[1] .

و من ثمة فإن التاريخ يأخذ المكان الأكبر و البنية الأساسية في العملية الإبداعية، و هو ضروري بضرورة التواجد الإنساني، و هو ما يؤكده (عبد الله العروي) بأن (التاريخ هو استمرارية حيث في كل لحظة تعطي معرفة الماضي للحاضر معناه ، و يعيد هذا الحاضر تمثيل الماضي، فالموضوعية تكون هكذا مكفولة بالتاريخ نفسه، لأنه إذا لم تصفوا الواقع كما حدث بالفعل، فإنكم لا تمحونه بذلك و يثأر لنفسه تماما بإعطائه معنى لحاضركم رغما عنكم، إنه يسرقكم من أنفسكم على حين أنكم تعتقدون دائما أنكم أصحاب الأمر في قراراتكم...حيث ينضم التاريخ و السياسة أحدهما إلى الآخر، و لا يعود الوعي التاريخي و الوعي المدني يشكلان إلا وعيا واحدا و شيئا واحدا)[2].

فإثبات الحضور التاريخي هو أساس كل صناعة فنية، فلا يمكن للمبدع أن يعيش الغربة داخل فكره الحر فيشعر بالاغتراب الفني ، الفنان المغترب عما يقوله و ينسجه، بل يسعى دائما لإثبات شخصه فيما ينتجه فإن في كل إبداع هاجسا معلنا أو مبطنا ، ليس ثمة إبداع غير سياسي أي خارج التاريخ لا موقع له في البنية الاجتماعية/ التاريخية و لا موقف له منها ، منذ إلياذة هوميروس إلى مئة سنة من العزلة لماركيز، و من معلقة (امرئ القيس) إلى مفرد بصيغة الجمع لأدونيس و من شمقمقية (ابن الونان) إلى في اتجاه صوتك العمودي لمحمد بنيس)[3].

---

[1] نجيب العوفي : مساءلة الحداثة، ص 37 .

[2] عبد الله العروي : أزمة المثقفين العرب تقليدية أم تاريخية ، ترجمة : ذوقان قرقوط ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ط1 / 19978 م ، ص 30 .

[3] نجيب العوفي : إثبات الكتابة و نفي التاريخ ، ص 64 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

فالفن يمثل الواقع الإنساني من خلال صوت الإنسان، يثبت للذات حضورها و في محيط تتشاكل فيه الذوات، في جموع الوعي و التعقل، و هو بالتاريخية ضروري لكل وجود، (فالمجتمع الذي يملك النظرة التاريخانية هو المهيمن اليوم ، فإن كلامه هو الذي يفرض نفسه على العالم و مشيئة الاحتفاظ بنظرته الخاصة هي في نهاية المطاف الاعتراف باللجوء إلى الصمت)[1]. لأن القوة في وعينا التاريخي إيمانا بضرورة الاستمرارية من أجل حفظ الماضي المؤثر في تواجدنا المعاصر فالمسيطرون أدركوا بوعيهم للتاريخ أن المعرفة المتكاملة تعني التحكم في سلطة الآخر المتجاهل لتاريخه و أن النهوض لا يمكنه أن يحصل إلا إذا تعمقنا في فهم الأصول و الثوابت الموجودة في فضاء التاريخ و الذاكرة.

ما تدعو إليه الكتابة هو التحرر من سلطة اللغة التي لا تقبل الانشقاق من أجل تحرير الذات من المتعاليات، فالسبب الرئيسي الذي يؤصل لثنائي السقوط و الانتظار في الشعر العربي المعاصر فنيا و فكريا ، بنية و موقفا بدأ من انفصامه و انشطاره بين جملتي الخبر و الإنشاء النفي و الإثبات هو تقاعسه عن البحث في ماهيته و تجاهله للتاريخ، و فهمه القاصر و الساكن للمجتمع و قراءته له في جمود و خمول فكري يكاد يقتل الرغبة في الخلق، لذلك فإن الشعرية المعاصرة تدعو إلى شن انقلاب على ذات الشعر، و القطيعة مع مرجعية الانتظار و العودة للمستهلك و الانخراط في بنية أصلب و أقوى ، هي بنية المواجهة و التأسيس و حول هذه البنية الحور . تتحرك الفعالية التنظيرية و تجتمع خيوط مشروعه الأساسية و برنامجه المتكامل[2] .

ذلك أن (العوفي) يتعارض مع القول القائل : بأن الشعرية بحاجة إلى تدمير لسلطة اللغة و تخريب الذاكرة كآلة متسلطة و تدمير التراتب المانوي و تدمير النحوية داخل النص و تدمير سيادة المعنى و أسبقيته داخل النص ، و تدمير استبداد الحاضر[3] .

واصف هذه الإجراءات بأنها ديكتاتورية تمارس على الكتابة من طرف الذاكرة و اللغة و النحو و المعنى ، و من طرف جملة من القوانين و المتعاليات فهذه (دعوة صريحة و علنية إلى ما يشبه (البوهيميا الأدبية) على حد تعبير تروتسكي و هو يناقش المستقبلية في عهده دعوة إلى أن يتحرر النص في الزمان و المكان و النحو و الدلالة هذا التحرر البنيوي يستتبع و يقتضي صراحة أو ضمنا ....فيغدو النص شطحا سورياليا أو بوهيميا لا يرضخ لأي قانون سوى قانونه الداخلي الخاص(في النص و بالنص ، العين تاريخ كل نص)، في ضوء هذا المفهوم

---

[1] عبد الله العروي: أزمة المثقفين العرب، ص 32 .

[2] ينظر : نجيب العوفي ، إثبات الكتابة و نفي التاريخ، ص 65 .

[3] ينظر محمد بنيس : بيان الكتابة ، ص 39 . 54 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

المتعالي تتجرد المواجهة من محتواها الحقيقي، (و تغدو الكتابة أهم من التاريخ أو فوق التاريخ) ....حيث لا رقيب و لا حسيب لا ضابط و لا رابط ، و حيث لا يصبح التواصل مع القارئ هو المطروح و لكن سؤال البدء)[1] ، الكتابة كمفهوم لا تنطلق من علاقة ضدية لا مخرج منها بتهميشها للتاريخ و انطوائها على ذات الكاتب نفسه، ذلك أن النص يحتوي الذات المبدعة و الذات تحتوي النص بوعيها المتراكم فالشاعر لا يقول: (إلا ذاته أي أنه مستقل عن كل موجود خارجه كالطبيعة أو المجتمع.. أو متعال عليه ، بل هو مستقل عن كاتبه عن واضعه مكتف بذاته فلا يصف أي طبيعة ، و لا يتحدث عن أي ظاهرة اجتماعية و لا عن أي شخص فالمعنى هو إحالة إلى شيء خارجي مقدما مثال القطعة الموسيقية التي تحيل إلا لنفسها)[2].

يرى (العوفي) من خلال ما جاء من تعارض اكتشفه في بيان الكتابة (ان هذه الدعوة هي جزء أو حلقة من مشروع عام هو مشروع الحداثة الذي تمتمت به (مجلة شعر) في الستينيات و أضحى الآن معزوفة تتردد أصداؤها في الساحة العربية و ينسف لحنها (أدونيس) سواء من خلال نصوصه الإبداعية أو نصوصه و بياناته التنظيرية... هذا المشروع الذي يحول أسئلة التاريخ إلى سؤال فني صرف و يفتح الأولوية للذات على الموضوع يثبت الكتابة كزمن داخلي من حيث ينقلها كزمن خارجي، يشرئب نحو اللامرئي، من حيث يصدر عن المرئي، ....فمشروع الحداثة على هذا النحو يبدو هروبا من التاريخ يتخذ شكلين ، فهو إما هروب إلى الأمام بحثا عن اللازمان و اللامكان أو هروبا نحو منظومة الدواخل حيث يتفتت و يتمتع الزمان و المكان)[3].

و أسباب ذلك كون المشروع ظهرت بوادره مع بدايات ظهور التحرر في الوطن العربي ، فكان الفكر العربي حينها يسعى جاهدا لإثبات ذاته أمام قوى الفكر الإمبريالي ، فالشعور بالغلبة و الاتباعية أحيانا تؤدي بالثائر إلى اتخاذ قرارات متسرعة جارية نابعة من قلق الضمير الذي يتحرك في وعي صاحبه يميزها الخوف من سلطة الزمان و ضيق المكان و الشعور بالانهزامية و التراكمية المعرفية المقهورة.

فالشاعر (بنيس) من خلال ديوانه (في اتجاه صوتك العمودي) يقتحم الساحة الفنية بمجموعة من البدع التي استحدثها و الطقوس التي التزم بها يمتطي شهوة الحداثة بحيرة كبيرة و قلق شديد و يحاول أن ينسف قوانين الحداثة نفسها باعتبار أن للحداثة قوانينها و مواثيقها الضمنية الرهيفة و إلا آلت خبطا عشواء و عمل اعتباطي لا تأسيس له لقد شن ثورة داخل ثورة ، فأول ما يفجأ له المتصفح لهذا الديوان هو الشكل الغرافيكي

---

[1] نجيب العوفي : إثبات الكتابة و نفي الذات ، ص 66 . 67 .

[2] أنطون مقدسي : مقاربات من الحداثة، مجلو مواقف (الحداثة في الفكر و الأدب)العدد 35 / سنة1978 م ص 5

[3] نجيب العوفي : إثبات الكتابة و نفي التاريخ، ص 67 .

المصبوب فيه أولا باستخدام الخط العربي وسيلة و غاية معا ثانيا : بطريقة توزيع و تشكيل الغرافيمات و الجمل و المقاطع الشعرية ، الشيء الذي يجعل من الديوان ظاهرة أو تجربة فريدة و غير عادية تقتضي التأمل و التمحيص[1].

هذا إذا ما تطرقنا إلى التأصيل الفعلي الجاد للحداثة، بأنها ظل الثورة الغائبة في الغرب و غير المكتملة في البلدان الاشتراكية إنها ظل الثورة تجزؤها بل أكثر من ذلك كاريكاتور دخل عالم مقلوب)[2]، هذا بالرغم من حلم (ماركس) بإيقاظ العالم و إيقافه على قدميه، إذ كان يدعو إلى اعتبار الإنسان مصدر كل تواجد وتفاعل مع الوجود في الحياة تسوده التبادلات و الممارسات الإنسانية المتكاملة فيها بين جميع المتواجدين ذلك (أن تجريد الدولة كدولة لا يعود إلا إلى الأزمنة الحديثة ، لأن تجريد الحياة الخاصة ليس إلا من صنع الأزمنة الحديثة إن تجريد الدولة السياسية لهو منتوج حديث، ففي القرون الوسطى كانت حياة الدولة و حياة الشعب متطابقين ، فالإنسان كان هو المبدأ الفعلي للدولة و لكن ليس الإنسان الحر و هذه هي الديمقراطية المقيدة في العصر الوسيط كان عصر الثنائية الحقيقية ، أما الأزمنة الحديثة فهي أزمنة الثنائية المجردة ففي الأزمنة الحديثة ، مثلما في فلسفة الحق الهيغلية الحقيقة الواعية الحقيقة الحقة للقضايا العامة سوى حقيقة شكلية ، فيما الشكلي هو وحده ما يشكل قضية عامة و لا يعاب على (هيغل) أنه يصف وجود الدولة الحديثة كما هو و لكن كونه يمنح وجود الدولة ما هو كائن و أن يكون العقلاني حقيقيا، فما ذلك إلا بالتعارض مع الحقيقة اللاعقلانية التي تشكل في كل مكان نقيض ما تعرب عنه و تعرب عن نقيض ما تشكله)[3].

إن الحداثة تدعو إلى تجريد الشعر من خلال التاريخ و هي حداثة ليبرالية تقصي الإنسان الفاعل والمتفاعل في الدولة بتاريخه، بحضور الوعي العقلاني ذلك أن (الرؤية للعالم بحسب هذه الكتابة تتكون و تنبثق لا من خلال جول مفتوح بين النص و التاريخ و لكن من خلال جدول مغلق بين النص و ذاته؛ أي من خلال تدمير النحوي و الصرفي و الدلالي و الإيقاعي و السياسي و المتعالي ، فهي رؤية فنية . نهيلستية للعالم أكثر منها رؤية فنية . تاريخية له ، و من ثم يمكن القول و دون مبالغة بأن الوعي النقدي في بنية السقوط و الانتظار يبدو أقل سلبية و التياثا إذا قيس بالوعي النقدي الذي ترهص به بنية المواجهة و التأسيس)[4].

---

[1] ينظر : نجيب العوفي : مسائلة الحداثة ، ص 59 .

[2] هنري لوفيفر : ما الحداثة ، ترجمة كاظم جهاد ، دار ابن رشد، بيروت ، 1983 م ص 116 .

[3] هنري لوفيفر : ما الحداثة ، ص 68 .

[4] نجيب العوفي : إثبات الكتابة و نفي التاريخ، ص 68 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

الكتابة في تشكيلها مضطرة إلى أن تستجيب للتاريخ، و أن تحتضن الإنسان و هو يمارس ثورته مع الوجود السياسي و المضي بمعيته إلى بناء الوحدة الإنسانية و هذا ما ينظر له (ماركس) عندما يجيب عن سؤال المواجهة الكبرى القائل : (ما الحداثة؟) يرى بأنها (تتمثل في الممارسة الثورية الكلية لاستعادة بناء الوحدة الإنسانية و ذلك عبر استعادة الطبيعة و التحكم بها و الإقرار بها أو احتوائها، و ذلك من خلال وحدة البروليتاريا العالمية التي ستقوض الدولة و تضع حدا للسياسة و المجتمع السياسي بقيام المجتمع الإنساني و تضع حدا للديمقراطية الغربية ببلوغ الحرية المجسدة و المشخصة فالحادثة بالنسبة لماركس إذن هي ثمرة عقلانية لمرحلة حضارية هي الرأسمالية ، فلا بد من الاندماج بموضوعها عبر فلسفة البراكسيس الثورية القادرة على كشف الجوهر اللاعقلاني لها)[1].

إثباتا للكتابة التي لا تنقي التاريخ يرى (العوفي) أن اشعر كان و ما يزال إلى الآن من الفنون الصوتية لأن مادته هي اللغة التواصلية عن طريق الصوت أو اللسان فهما الأساس في الظاهرة الصوتية و ليس البصرية، و من تم تبدو علاقته بالموسيقى أكثر وثاقة و قرابة من علاقته بالرسم؛ أي أن صوتيته بعبارة هي بؤرة كوبرنيكية في مفهوم الشعر، و لم يغير جوهره و ماهيته، لقد ضبطت الكتابة إيقاع الشعر كما تضبط النواة و إيقاع الموسيقى و أدخلت العين كعنصر محايث و ذرائعي لا كعنصر مركزي و غائي، فنقلت الشعر جراء ذلك من المستوى الصائت إلى المستوى الصامت من الأذن الخارجية إلى الأذن الباطنية و ساعدته على التأمل عميقا في الأشياء و الارتحال بعيدا في مدائن اللغة و الأعماق[2] .

و عن العلاقة التي تربط اللغة في الشعر بالصوت يقول (ويليك ووارين) في تعريف للشعر كوه (تنظيم لنسق من أصوات اللغة)[3].هذه الأصوات تصنع الإيقاع، فلا وجود للصوت إلا باللغة كما يلح الشكلانيون الروس على أهمية الجانب الصوتي في الشعر، و هم يتفقون على الاعتراف بالقيمة الأساسية و المستقلة للأصوات في الشعر فحسب (جاكوبنسكي) فإن الأصوات هي ما يستدعي الانتباه في الفكرة الألسنية المنظومة ، و هي ما يبرز في ساحة الوعي، فتصبح بذلك قيمتها المستقلة و من جانب آخر يشدد بريك على عدم اعتبار الأصوات و التناغمات الصوتية مجرد أنغام صوتية ملحة بالشعر[4].

---

[1] عبد الرزاق عيد: الحداثة عقدة الأفاعي ، ص 277 .

[2] ينظر : نجيب العوفي : إثبات الكتابة و نفي التاريخ ، ص 68 .

[3] رينيه ويليك / و أوستين وارين ، نظرية الأدب . ترجمة : محي الدين صبحي / المؤسسة العربية للدراسات/ بيروت ، صر 165 .

[4] ينظر : ترفتيان تودوروف : اللغة الشعرية ، الشكلانيون الروس ، ترجمة : سامي سويدان، الفكر العربي المعاصر العدد 38 ، مركز الإنماء القومي بيروت ، 1986 م ص 34 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

هذا يثبت المقولة القائلة بصوتية الشعر، كونه مرتبط بالإيقاع و اللغة و هي مادته الأساسية و أما بصرية الشعر تبقى مقولة جزئية لا يمكن تركيز الإدراك و التلقي فقط على ما تراه العين و تبصره بحاستها المدركة، بل أن التلقي هو عملية متكاملة بين كل ما هو صوتي مؤثر و ما هو بصري مكمل.

كما و يحمل بيان الكتابة الجديدة البنيسية مقولة (لعبة الأسود و الأبيض) في النص الشعري المعاصر يرى فيها (العوفي) بأنها آية على قلق خاص يمس الإبداع، و حركيته المتواصلة و آية على قلق عام يمس المرحلة التاريخية، التي تحيط بهذا الإبداع وتساهم في إنتاج الدلالة الرئيسية في المنتوج الفني ، و إن جنوح النص الشعري إلى هذه اللعبة و هي لعبة حقا ناتجة عن ارتباك هذا النص و دورانه حول نفسه بما يحتويه من مضامين داخلية، و عن عدم قدرته على تجاوز ذاته و مجابهة تاريخه، فكأن حصارا محكما قد اعترى قواه فكانت بلاغة المكان رأيا و تعويضا لبلاغة اللغة الشعرية فكانت لعبة الأبيض و الأسود تصريفا لأزمة النص و ضائقته، فلا يمكن أن يبقى أحد اللعبتين لوحده في الوسط الشعري بل لا بدا من وجدهما معا في البنية الداخلية و الشكلية الخارجية.

و لا شك في أن النص هنا و هو يمارس طقوسه الشكلية و السرية ، يحمل دلالة و مغزى إيديولوجيا ، إنه صورة لما ينتاب الواقع و الوعي من ارتباك و دوران حول النفس، و عدم القدرة على التجاوز و المجابهة، و ليس بعصي فيما أرى أن تفسر لماذا لجأ بعض الشعراء و الكتاب الأندلسيين و المغاربة إلى لعبة التختيم و التفصيل و التشجير، إذا وضعنا في الاعتبار المرحلة التاريخية المأزومة و المتوترة التي عاش في ظلها أولئك الشعراء و الكتاب، و أن استقراء الوعي و التاريخ عبر الأشكال أصبح لا يقل أهمية عن استقرائهما عبر المضامين[1] .

فالأشكال وحدها لا تمثل المضمون؛ أي أن تفسير الحالة و الوضع الاجتماعي و السياسي لا يمكن تفسيرها بالإحاطة الفنية دون التطرق إلى الخلل الحقيقي الذي يبقي الشعر في بنيتي السقوط و الانتظار، و لا يمكن للشعر أن يصل ما ينبغي أن يكون عليه إلا بالتفاعل مع الحديث السياسي الواقعي، أما أن الشعر محكوم عليه بالتغير إلى الأحسن مع شرط التقليدية؟ كما يسميها (عبد الله العروي) القائل بأحقية الشعراء العرب الخروج عن القاعدة و القواعد الثابتة الجاهزة، فالروائع الشعرية الحديثة منظومات / ت . س . إليوت/ عزارا باوند / سان جون بيرس/ و جميعهم شعراء من طراز واحد تقليدي يتخذون كنموذج للشعرية و لكل عنصر شعري لهم مواقفهم و آثارهم في الشعرية العالمية، كذلك رواد الشعرية العربية من أبو نواس إلى أدونيس أبدعوا و صنعوا

[1] نجيب العوفي : إثبات الكتابة و نفي التاريخ، ص 69 / 70 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة بيان شهادة و سؤال حداثة

قاعدة التجاوز، تاركين ورائهم نظرت السقوط و إذا كان الفهم الدقيق و الشامل ينقصهم غالبا، وجب على القارئ أن يحظى بثقافة يونانية / رومانية و مسيحية و بزنطية، و غربية، و على وجه الخصوص التمكن من تفاصيلها الملونة، ذلك أن عصرية الشاعر تكمن في إعادة تهيئة الثقافة المنقولة وفقا لإصلاح واع و ثابت للفن الشعري، و لموضوعية ضد الذاتية الرومانطقية، و السبب في هذا السقوط المتنامي في الثقافة العربية، ذلك أنه يجب على الشعراء المحدثين تدارك التأخر للمجتمع العربي و إلا لا يكون هناك تقدم أو تحول أو تغيير [1].

و يعني هذا التحول الذي ساقته عجلة الزمن للشعر كان ضروريا لأن (عملية الخلق الشعري مصابة على الدوام بمجابهة دؤوبة لمعادلة صعبة يتعلق طرفها الأول باستيعاب الحركية التاريخية على الصعيدين المحلي و الكوني استيعابا عميقا و منهجيا ، و تحسس مرهف لمؤشراتها و دلالاتها من خلال حوار متفاعل و ايجابي يمنحه الفكر مناعة ضد سوء الفهم أو التباس الرؤية، ما يمكن أن ينزلق إليه الحوار إذا ترك على رسله و سق ضحية التجليات الذاتية و المفاهيم النسبية ، و يتعلق الرف الثاني ما المعادلة بوعي عملية الخلق الشعري ذاتها طبيعتها و آلياتها و ضرورة معايشتها لحالة تعبئة داخلية معقدة و مستمرة من أجل تطوير و تثوير نفسها و الحفاظ على ديناميتها و صيرورتها)[2].

ما نجده الآن هو بفضل الاحتجاج و التمرد و العصيان اتجاه واقع مؤبد ليس فيه أية حقيقة، تلك هي حقيقة الروح التي تشغل فسحة النص الشعري الحداثي الذي انبثق من معطف (بودلير) المتلاشي باستلاب الوعي المحطم للعالم الذي يمقته بمقدار ما يتعبد سحر أشيائه الوثنية، فالأشياء هي لحظات فرح الروح عن طريق الأبدية المغمورة بالأقمار الغاضبة و الشموس السوداء المرة ، و الأمواج الفاترة و الإعلام و رايات الحرب المتغطرسة[3].

و رغم ذلك تبقى التجربة مثال الحضور العقلي (فالقصيدة الطلائعية برغم كل حساباتها معها كمتلقين و الصادرة عن الحب القاسي و الغيرة العاقلة، تبقى فارضة نفسها و مشرئبة إلى الأمام لأنها لا تتخذ الكلمة النظيفة أداة، و الأشواق النووية منطلقا، و الدفاع عن الإنسان هدفا، و لأنها منشور ثوري مستمر لواقع الحال و واقع المثال)[4]

---

[1] ينظر : عبد الله العروي، أزمة المثقفين العرب، ص 09 .

[2] نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، ص 145 .

[3] رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني الكويت1978 م ص 287 .

[4] نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، ص 165 .

الفصل الأول :

القصيدة المغربية المعاصرة   بيان شهادة و سؤال حداثة

الشعر الجديد في عصرنا يسعى لطي السنين و اللحاق بالعالم الآلة و سرعته فهو (لا تحده حدود الوعي و لا تقيده آليات الفن ، كما يفيض النور ...لقد خرج الشعر من هذا الطور الطفولي البريء ..و أصبح له طقوس متداخلة و كيمياء معقدة تضع المبدع و المتذوق معا في موقف دقيق و حرج يتطلب نصيبا من المعاناة و المكابدة، إنه حتى بدخوله في دورة الإنتاج و الاستهلاك يخضع انفس ما تخضع له الأشكال السلعية من تحول و صيرورة ، ذلك منطق العصر و ديدن الحياة على الدوام)[1]

يمكننا القول أن ما جاء به (نجيب العوفي)في هذا البيان التنظيري هي رؤى نقدية و مساءلة للتحديث الشعري و الحداثة في الشعرية فدافع أيما دفاع عن الواقعية التاريخية، و رسا لها طريق الرؤيا الشعرية الموزونة و حاصرها بالثنائيات و المتناقضات، و قدم لها مشروع خلق الشعر بإعادة التصور العالمي، بعيدا عن الأقوال التي ضيقت الحلم البراكسيس الذي لا يمكن تحقيقه إلا عن طريق الانفتاح التأملي/ الفلسفي لبنيتي الزمان و المكان، و الغوص في عقلنة التفكير الإبداعي دون الالتفات إلى الثورة الحقيقية السالبة لمقتضى الروح الشاعرة   و الثورة الممكنة هي ما تحقق الرؤيا الحلم، إيمانا بأن الكتابة لا يمكن إثباتها إلا عن طريق إثبات التاريخ و البوح بما يجري في الواقع المعاصر تحديدا لتلك المجريات و الأحداث. ذلك أن (الثورة مثلها مثل الحب شيء نبتكره ثانية)[2].

فيمكن أن تتهاوى القيادة التاريخية في مجتمع ما و نعتقد في أنفسنا الحسابات التي تثبت ذلك لكن يأتي اختيار المقاومة من جديد بحثا عن تجاوز المحنة ، واقفين مجدد غير مبالين بخسارة الماضي .

---

[1] نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، ص 75 .

[2] هنري لوفيفر : ما الحداثة :ص 118 .

الفصل الثاني :

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

أولا:بنية الشهادة والاستشهاد لدى (عبد الله راجع)

تمثل المدونة النقدية (القصيدة المغربية المعاصرة)بنية الشهادة والاستشهاد (لعبد الله راجع) بيانا نقديا شعريا يحدد تجليات التحديث الشعري في القصيدة المغربية المعاصرة ويبين علامات المفهوم الشعري انطلاقا من قراءات نقدية واعية نابعة من تمرس شعري واع وممارسة نقدية علمية دقيقة، ركز فيها الدارس على المتن الشعري المغربي السبعيني، وهو تحديد ضمني يعتبر محور الدراسة و مرتكزها الأساسي و هو اختيار يطرح مسألة التأريخ للنص الشعري في المغرب، رغم أن (راجع) فيما يراه لم يكن يرغب في التأريخ لهذا النص، ولكن المرحلة التي عكف على دراستها: (تفرض نفسها بالضرورة مادامت الأسماء أو أغلب الأسماء التي تناولتها الدراسة أثبتت حضورها في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، واستمر عطاء اغلبها خلال هذه السنوات العشر، وما يزال بعها مستمرا في العطاء حتى بعد نهاية السبعينيات، واعترف أن ما كان يهمني هو بداية المرحلة لا حدودها النهائية... إلا أنني توقفت عند مشارف 1979 وهي الفترة التي بدأت فيها البحث في المتن، فالمسألة تقنية بالأساس تفترض أن يكون هناك بعد معين بين الباحث وموضوع بحثه[1]

التحديد المرحلي يتبعه الهدف من وراء القصيدة فقد (كان هدفي من البداية أن أعثر على الصوت المتميز داخل هذه الجوقة من الشعراء خريجي كلية الآداب، ثم تبين لي أن هذا لصوت مرتبط بجوانب نفسية وواقعية وثقافية شتى)[2].وان الأصوات إذا تعددت واختلفت فيها النفسيات وتمايزت بينها الثقافات والعلاقات الاجتماعية والواقع لا يحتكم إلى الثبات والانحصار المفاهيمي للذوات، فكل له واقعه وخصوصياته الواقعية رغم التواجد المشترك بينهما بحكمه واقعا واحدا، وهذه المعطيات كلها تطرح نفسها كقضايا تتعلق بالشعر والشاعر معا، تنتظم جميعها لتكون القصيدة الشعرية، وهي بدورها أصبحت كيانا وبناء رصينا يقتضي منهجا محكما لتفكيك مضامينه وروافده، وقراءتها في علائقها

[1] ينظر: عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ص08

[2]عبد الله راجع : المرجع السابق ص 08

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

وأعماقها، ولاعتبارات منهجية فالقصيدة المدروسة تحمل في تكويناتها شعار المغامرة والدارس لها يتطلب منه استحضار وسائل تعنيه لفك رموز تلك المغامرات التي تتجلى فيها عناصر جديدة، بمفاهيم حديثة جعلت من شعرهم المغمور صناعة وولادة جديدة لشعرية تسابق الواقع والرؤيا، وبهذا المنظور الذي تكون لدى(عبد الله راجع) بالوعي بالشعرية المعاصرة، وما جاءت به من (شعر) ذاتي مغاير لسلفه شكلا ومضمونا. رأي أن تتغير نظرة النقد والناقد لهذا الوجود الجديد الذي خرج من سكونته وجموده ولدراسة هذه الأصوات الشعرية المعاصرة اختار صاحب الدراسة منهج البنيوية التكوينية مستفيدا من البحوث الأسلوبية التحليلية[1]

وهذا الاختيار غرضه التمكن من القصيدة والإحاطة بها من كل الجوانب، كما يتسنى للدارس فهم النص من الداخل والخارج أما بخصوص البنيوية التكوينية كونها منهجا يراعي الأهمية الاجتماعية في الفن وهو (ما يؤكده غولدمان من أجل البرهنة على الطابع الاجتماعي للإبداع، أن العلاقات القائمة بين النتاج المهم حقا والمجموعات الاجتماعية هي علاقات من نفس مستوى العلاقات القائمة بين النتاج وصورته الكلية وهذه النقاط تبدو لنا أكثر النقاط قابلية للطعن .

إننا نتفق حول وجود تناظر بين البنيات الذهبية للمجموعات الاجتماعية، والبنيات التي تشكل عالم النتاج. ولكننا لا نعتقد أنه يلزم ضرورة عن ذلك؛ إذ أن هذا التناظر بين المجموعتين يمكن أن يسري إلى داخل النتاج نفسه، لتشاكل الدلالة و الأشكال فيه، ويبدو لي كذلك بصورة ما أن دور التخيل الخلاق والابتداع الفني، يمكن أن تقضي كلها نهائيا وسنصبح معرضين حقا للانتهاء إلى رؤية ميكانيكية للحتمية الاجتماعية[2] وأن هذه الحتمية تفترض علاقة لا غنى عنها في الإبداع وهي علاقة الفكر بالواقع الذي يعتبر محورا لكل فن، من هذه الزاوية انطلق (راجع) إلى الإيمان بالبنيوية التكوينية كما هي واضحة من خلال أعمال (لوسيان غولدمان) :هناك تركيز كبير على العلاقة الكائنة بين الفكر والواقع حيث أن الفكر /الإبداع لا يتمتع أبدا باستقلال مطلق عن الواقع.

---

[1] عبد الله راجع: المرجع السابق، ص 16

[2] ينظر بون باسكادي: البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان ص 44

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

كما أن هناك تأكيد على أن الإبداع كسلوك محاولة لتغيير وضعية ملائمة لتطلع معين وهذان المبدآن يمنعان من أن تتصور طبيعته و شكله، ذلك أن النص مشروط بطرق موضوعية لا دخل لإرادة المبدع فيها ومن الواضح هنا أن البنيوية التي وقعت عند حدود اكتشاف القوانين الداخلية للنص انطلاقا من معطيات محيطة بإنتاجيته تنفتح على الأفق الاجتماعي لتخرج من سكونيتها وعقم استنتاجاتها[1]، وذلك حدود فهم النص لا يتوقف على الداخل وحده بل أن تفسيره يتطلب تجاوزا يشمل جميع المؤثرات التي اجتمعت في تكوين النص، وعندها يكون التحليل شاملا ومتقننا غير مغلق .

وهكذا تكشف البنيوية التكوينية عن فهم عميق للنص باعتباره ذرة مغلقة عن نفسها، وهو ما كان يفهمه الشكلانيون، بل اعتبار النص بنية لا يمكن ان تفهم إلا بإقحامها داخل بنية أعم و أشمل هي بنية الواقع الموضوعي هناك مرحلتان اذا :مرحلة الفهم وتقتضي البحث عن البنيات الدالة في النص تلك التي تشكل خصائص جد متميزة، وهناك مرحلة التفسير وتقتضي هذه المرحلة أن تفسر تلك البنيات داخل بنية اعم هي الواقع الموضوعي او يمكن تسميته بالخارج الداخلي للنص[2]

إن كل من الفهم والتفسير طريقتين متلازمتين كل منهما مكمل لعم الآخر في التحليل (فالفهم طريقة ذهنية قطعا يكمن عمله في الوضع الدقيق ما أمكن لبنية ذات دلالة، ومن البديهي أن يكون مثله في ذلك مثل أي طريقة ذهنية مدعما باهتمام المباشر الذي يوليه الباحث لموضوعه؛ أي بالتعاطف أو النفور أو على العكس من ذلك باللامبالاة التي يدفعه إليها موضوع بحثه، إلا أن النفور هو من جهة عامل مساعد على الفهم مثله في ذلك مثل التعاطف ... ويمكن لكثير من العوامل الأخرى من جهة ثانية أن تكون مساعدة أو غير مساعدة للبحث، مثل الحالة النفسية الجيدة أو الصحة الجيدة أو على العكس من ذلك.

إن الفهم هو الكشف عن بنية دالة محايثة للموضوع المدروس في الوضع المحدد، وفي هذا العمل الأدبي أو ذاك ، وأما التفسير فليس سوى إدراج هذه البنية من حيث عنصر مكون ووظيفي في بنية

---

[1] ينظر : عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، 13-14

[2] ينظر: عبد الله راجع: المرجع السابق ص 14

شاملة مباشرة لا يجدها الباحث مع ذلك بطريقة مفصلة، وأنها فقط بالقدر الضروري لجعل تكوين العمل الذي يدرسه مفهوما ويكفي هنا أن نأخذ البنية الشاملة موضوعا للدرس حتى يصبح فهما ما كان مجرد تفسير وحتى يجد البحث التفسيري نفسه مرغما على الاستناد إلى بنية جديدة أكثر اتساعا. [1]

إن كون البنيوية التكوينية منهجا يتسم بالدقة العلمية في تطبيقاته إلا أنه ومع ذلك وبما يرى (راجع) أنها لا تصلح منهجا للبحث في الرواية أكثر من صلاحيتها في مجال الكتابة (الشعرية)، ذلك أن الرواية غالبا ما تحيل على الواقع الخارجي أكثر من غيره في حين أن النص الشعري متماسك شفاف يستوقفنا هو نفسه قبل أن يمكننا من اختراقه من هذا تأتي صعوبة تطبيق البنيوية التكوينية على الشعر بعامة وعلى الشعر العربي والمغربي بشكل خاص... وهو يملك بالإضافة إلى خصوصيات الفن الشعري خصوصيات أخرى لابد من الاهتمام بها ولعل أخطر هذه الخصوصيات كون النص الشعري عملا يتمازج فيه الذاتي بالموضوعي تمازجا يصعب معه الفصل بينهما أو بيان حدود كل منهما في الشعر يهيم الدارس بفكره متتبعا ذات المتكلم محاولا استكشافها، وأما الرواية فتكوينها المنفتح على الأحداث والمتكلمين يسهل تفكيكها وتلقيها.[2] وأمام هذا الباعث المنهجي هل يمكن استغلال التحليل النفس للنص الشعري إلى جانب المنهج البنيوي التكويني.؟

حتى (غولدمان) يرى بأن (البنيوية التكوينية ليست مفتاحا لكل شيء بل منهجا للعمل يتطلب أبحاثا تجريبية طويلة مجزأة بصبر فهي ذاتها يتعين أن تتكامل وتراجع طيلة هذه البحوث) [3]،و أن ارتباط الفكر البنيوي جنينيا باللسانيات (قد كان ارتباطا بالمعرفة اللغوية من خلال اقترابه بالظاهرة اللغوية ذاتها، فمن غير الصواب الظن بأن علم اللسان الحديث قد أنجب البنيوية بمحض تحول منهجي و إنما الصواب أن تقول بأن اللسانيات قد أتاحت ظروف الوعي بما كان مستترا في خبايا اللغة الطبيعية، فاللغة

[1] لوسيان غولدمان : علم الاجتماع الأدب: نظامه الأساسي ومشاكله المنهجية : الثقافة الجديدة العدد 11/10 ص 45-44

[2] ينظر: عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة 14

[3] بوي بسكادي : البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان 42

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

هي الرحم الأولى النشأة المعيار البنيوي، إذ هي عبر هندستها المتجددة و تلازمها الوظيفي مع اللحظة التواصلية تمثل صورة الأشياء كأحسن ما يكون التصوير، و هذا الذي نذهب لا يغمط في شيء فضل اللسانيات و لكنه يحاول أن يوازن بقسطاس الدقة بين فضل العلم على موضوعه و فضل موضوع العلم عن العلم ذاته)[1] وأما بالنسبة للتحليل النفسي وفاعليته في القراءة فإن (غولدمان) يرى بأنه يتسم في تصوراته بالقصور حتى ولو كان مؤسسا على منهجية البنيوية التكوينية فإن فائدة التحليل النفسي (فائدة ضئيلة بالنسبة للتقدم الأدبي، تكمن في القدرة على تفسير السبب في أن فردا معينا – في صيغة ملموسة ومحددة حيث تكون مجموعة اجتماعية محددة قد أنشأت رؤية محددة للعالم– يستطيع أن يمتلك المؤهلات الخاصة لخلق عالم مفهومي (ومتخيل بواسطته يستطيع أن يحس بالإشباع المشتق أو المتسامي لطموحاته اللاشعورية الخاصة)[2]

ولدى (غولدمان) اعتراضات على استعمال هذا المنهج أهمها (كونها لا نتوفر على معرفة دقيقة بنفسية مبدع لم يسبق لنا أن عرفناه، بل وفي غالب الأحيان قد يكون ميتا منذ سنوات مما يحول ما يسمى بالتفاسير النفسية في هذه الحالة إلى مجموعة من الإنتقاءات الذكية لنفسية خيالية مخلوقة في الغالب انطلاقا من شهادات مكتوبة وهناك اعتراض آخر يقوم ضد التفسير النفسي وهو أنه لا يهتم إلا بعناصر جزئية، في حين أن كل تفسير لا يهتم إلا بنسبة 50% من النص لا يملك أي أهمية علمية، الاعتراض الثالث الأكثر أهمية، وهو أن هذا التفسير حتى وهو لا يهتم إلا ببعض جزئيات النص فإنه يركز منها على ما لا يملك خاصية أدبية)[3]

وعندئذ يبدو التحليل النفسي بحسب غولدمان بعيد كل البعد عن منهجية فهم النصوص الأدبية، ولآن اعتراضاته كانت في الصميم قرر (راجع) أن يصرف النظر عن التحليل النفسي (لفرويد) و أتباعه ويتخذ من طريقة (شارل مورون)حيث يتحول علم النفس إلى وسيلة اكتشاف بدلا من أن يكون

---

[1] عبد السلام المسدي : قضية البنيوية ، دراسة و نماذج، دار الجبوب للنشر . تونس ، ط 1995 م ص 14 .

[2] عبد السلام : المرجع السابق ص 43

[3] عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة ، ص 14-15

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

مجموعة معايير صارمة وقوانين مسبقة لا تتورع عن تمزيق النص إن لم تجد في ثناياه ما تبحث عنه.هذا بالإضافة إلى أن النقد النفسي فهو محاولة لفهم النص الأدبي انطلاقا من خصوصيات (أسلوبية وفنية تلعب دور المفاتيح الأساسية لولوج المناخ النفسي السائد في النص وأن اختيار (راجع) شارل مورون) كان تجنبا لاعتراضات النظرة الغولدمانية للتحليل النفسي، كما قد جعل بحثه محاولة لاستفاء عناصر وفرضيات الخطاب الأسلوبي وهي الخطاب النصي والمخاطب/ المبدع، والمخاطب الآخر /الواقع فكان القسم الأول من البحث وخاصة بالدراسة الداخلية للنص محاورة لفرضية الخطاب وكان الخطاب الثانوي القائم أساسا على التفسير محاورة الفرضيتين :المخاطب والمخاطب.[1].

من هذا المنطلق جاء الاختيار المنهجي لدى (راجع) بغرض اكتشاف واستقراء ما جاءت به القصيدة المعاصرة من متغيرات مفاهمية تتضمن شعرية استحداثا في المضمون وفي الشكل .

بداية (الشهادة والاستشهاد) عنوان فرعي أرفقه (راجع) بمنهجية الدراسة فهو يحمل مدلولا يؤدي تفسيره إلى تيسير بعض المفاهيم والتساؤلات التي تطرحها الدراسة، وفي هذا يرى (راجع) أن مفهوم البنية له علاقة بالمتن الشعري المحدد في الدراسة، فهو مع أنه وثيقة نفسية واجتماعية توصل إلى الواقع من خلال مكوناتها و ما يثبت وجود بنية تحتويها هذه المتون، وأن هذه لبنية ليست بنية شعورية أو لاشعورية بالمعني الفرويدي للكلمة، بل هي بنيات تمثل عمليات غير واعية يمكن مقارنتها في معنى من المعاني بالبنيات العضلية والعصبية التي تحدد السمة الخاصة لحركاتنا وإشاراتنا ..أو المفهوم الذي افترضه (غولدمان) (البنية الدلالية): التي ليست وحدة للأجزاء ضمن الكلية والعلاقة الداخلية بين العناصر وفقط، بل يفترض في نفس الوقت الانتقال من رؤية سكونية إلى رؤية دينامية؛ أي وحدة النشأة مع الوظيفة بحيث تكون أمام عملية تشكل البنيات متكاملة مع عملية تفككها، إن مفهوم البنية يشكل الأدلة الرئيسية للبحث في اغلب الوقائع الماضية والحاضرة، ومع ذلك فهناك عدد من قطاعات الواقع التي

[1] ينظر : عبد الله راجع :القصيدة المغربية المعاصرة ، بنية الشهادة و الاستشهاد ، ص 15

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

يبدو أنها تقتصر على مفهوم البنية من حيث أننا لا نستطيع فصل الجوهري عن العرضي ولا دمجهما في بنيات أوسع[1].

فهي لها علاقة بالنتاج بموجود تكونه مجموعة من البنيات تصدر عن المبدع هو ما يمثل الجماعة والمجتمع مسايرة للواقع والوقائع، فالنصوص الشعرية في علاقتها بالحياة الاجتماعية الواقعية تشكلها بنيات ذهنية ذات رنين سكوني في نظام منسجم يثبت موقف الإنسان تجاه المشاكل الرئيسية التي تطرحها العلاقات القائمة بين الناس والعلاقات القائمة بين الناس والطبيعة، وما نطبق على اصطلاح (راجع) بخصوص هذه البنية، ذلك (أن مفهومي الشهادة والاستشهاد لا يمكن تلمسهما فقط في المجالات النفسية والاجتماعية إذ من السهل العثور على الروابط الوثيقة بين النص والمجالات المحيطة به من خلال التركيز على المضامين التي يحبل بها المتن، بل أن البنية المذكورة تتجلى أيضا وبالوضوح نفسه على المستوى اللغوي والإيقاعي والمعماري والخيالي كما سنراه وهو أمر يؤكد التحام الشكل والمضمون في المتن لخدمة وظيفة الشهادة والاستشهاد، فاللغة يمتطيها الشاعر المغربي المعاصر تمارس هي نفسها ما تشير إليه الدلالات التي يمكن استخلاصها من القصيدة، وبذلك فهي لغة لا تستوقفنا طويلا قبل أن تمكننا من اختراقها إلى المضمون، بل أنها محملة به أو لنقل أن المضمون هنا يخلف شكله الأصلح، ويمارس وظيفته داخل الأدوات التي يقدمها للامساك به وخارجها أيضا)[2] البنية هي الدلالة التي يؤسسها المضمون الشعري من حيث شكليته ومن حيث المكونات التي تنسبها اللغة من خلال مستويات ومقتضيات الواقع تاريخيا واجتماعيا، وهنا تبدو (الشهادة إثبات لواقع نفسي وتاريخي معين والاستشهاد احتراق من أجل الممكن يعنيه تركيزه مما هو كائن)[3] والبنية تجمع بينهما ذلك أن الدلالة البنية تقتضي وعيا للكائن الموجود بوجود تفاعل وللتفاعل عنه في الحياة لا بد من فكر ووجدان اجتماعي وسلوك جماعي يمثل ضمير المجموعة أو الطبقة، إذ أن (لحظة التقاء الوعي بتركيب الكلام مع الوعي بحتمية استيعابه تلقائيا بدون مراوحة زمنية هي التي تمثل البرهنة البنيوية، تعني الومضة التي تجلو

[1] ينظر: بون سكادي .البنية التكوينية ولوسيان غولدمان ص 45-46

[2] عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة ،ص11

[3] عبد الله راجع : المرجع السابق، ص 11

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

فكرة البنيوية في أعماقها الجنينية، فكلما في اللغة بناء فيه المعمار الظاهر الجلي ، و فيه النسيج المجرد الخفي، و لكن ليس شيء من البنية اللغوية إلا الإنسان إذا رام استجلاءه في ذاته تعين عليه أن يتجاوز اللحظة الآنية ليندرج رفقة شاهدة على محور الصيرورة الزمنية، و هكذا القيمة الخلافية، فالأصوات تتفارق للتقابل الذي بين أجزائها من حيث السمات و الكلمات تتمايز للتباين الذي يحصل بين مركباتها الصوتية، و كذلك الشأن مع الجمل إذا اتسقت، و لكل لغة من اللغات البشرية نسيج خاص من العلاقات التقابلية بما تحمله أجزاؤها من قيم أخلاقية)[1] وفي هذا يتمثل دور القصيدة المعاصرة أنها شهادة تثبت الواقع الاجتماعي تاريخيا ونفسيا واستشهادا كونه صوتا يمثل مغايرة الموجود في حدود الممكن امتدادا للتحول التاريخي، لذلك فإن قراءة هذه القصيدة ينطلق من اعتبار (أن كل واقع إنساني تكون بقعا لعملية تشكل البنيات، وبالتالي فإن هذا التقطيع يتعين أن يقدم إمكانية مراعاة الكلية التقريبية للعناصر والعلاقات، إن البنيات الذهنية والوجدانية والبنيات السلوكية هي دوما بنيات تاريخية يؤثر بعضها على البعض تأثيرا متبادلا وتندمج ضمن بنيات تحتويها وتشملها والنتيجة أنه لا يوجد أي سبب يدفع إلى التوقف في التحليل عند كتابة ما أو عند نتاج أو عند فردية المؤلف أو حتى عند الوعي الجماعي)[2]

بهذا العنوان المتشاكل الدلالات انطلق (راجع) متصورا المنهج لاحتواء المضامين الشعرية وتفكيكها على اعتبار أن الكتابة النقدية هي محاولة للوصول إلى التحولات في جسد النص، ما يظهر من الأشكال و الفرغات التي جسدها القول و التقاطها في لحظة حركتها داخل حركة جديدة من هنا فهي لا تفسر التفاصيل لأنها لا تقيم في الماضي بل تستحضره معها كتجربة، و تقدم للعلاقات عناصر ارتباط في محورين: الداخل: بنية القصيدة: حيث تتفاعل العناصر المختلفة لتقدم لوحة متكاملة ومنطقا داخليا خاصا بوجود العمل الإبداعي ويربط مفاصله. والخارج: حيث تقدم الكتابة النقدية مشروع رؤية أخرى، تكسر منطق النص وتدرجه في منطق أكثر شمولا منطق تحولات الواقع خارج القصيدة ذات

---

[1] عبد السلام المسدي ، قضية البنيوية، ص 13 .

[2] بون باسكادي: البنيوية التكوينية و اوسان غولدمان:ص 17

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

التشكيل المتحول[1] وعلى هذا التصور قسم (راجع) دراسته إلى اثنين : يدرس أحدهما النص من الداخل، وأما الثاني فيتحرك في اتجاه تفسيري منطلقا من البنيات التي تم الكشف عنها أثناء الدراسة الداخلية للنص على أساس أن هذه البنيات لا تجد لها تفسيرا فيما يتصل بالخارج الداخلي للعمل الإبداعي.[2]

يعتبر راجع) من بين الشعراء المغاربة القلائل الذين استشعروا الكتابة كمسؤولية ومارسوها بقلق حقيقي و بالقصد احتضن الكتابة بما يحصيه من معرفة شعرية فرسالته الجامعية 'القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد هي بنية درس فيها فهمه لمعنى الشعر المعاصر ومظاهر الحداثة الشعرية، إذ يعد ثاني شاعر مغربي بعد (محمد بنيس) يدرس النص الشعري المعاصر المغربي في مرحلة عرفت عقله النقد ولم يجرؤ على الاقتراب من هذا الشعر باحترافية شعرية ذات منهج و رؤية واضحتين.[3] ويعني هذا أنه كان صاحب مشروع شعري سعيا منه ليكتشف حركية الشعر ومجريات التحديث فيه من خلال دراسته وتفكيك بنياته العميقة، فجرأته تمثلت في دراسته لشعر جيله من شعراء السبعينيات، وكذلك في دراسته لشعره وهو الشاعر والدارس في الوقت نفسه بمعنى آخر كان شاعرا وناقدا، يكشف هذا التماثل والامتثال في قدرته في وضع الشعر المغربي المعاصر في سياق التجربة الشعرية العربية المعاصرة، وفي قدرة التجربة الشعرية المغربية على تمثل الوعي التحديثي ليس في الشعر فقط بل في سياق الوعي الثقافي العربي الجديد الذي كان رافضا متمرد على هيمنة التقليد والأشكال التقليدية بمفاهيمها القديمة في كل مجالات المعرفة الحديثة- ومع أن الشاعر المغربي كان متتبعا للأسئلة الثقافية الكبرى التي كانت تنشرها كل من مجلة (شعر)و(مواقف) اللبنانيين بخصوص الحداثة الشعرية ودواعي التجاوز والتحرر من التقليد جاءت دراسة (راجع) لتفتح النص الشعري المغربي على تجربة الحداثة من خلال أشكال وصيغ تمثل هذا النص

---

[1] إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر: دار ابن رشد :ط1/1979 ص62

[2] ينظر: عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ص 13

[3] ينظر صلاح بوسريف: حلم في القصيدة الملحمية وديعة الشاعر عبد الله راجع .القدس العربي h ttp://www.alquds.co.uk تصفحته يوم 20 أوت 2018 م .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

للحداثة، في بياناته الجمالية والثقافية أو الفكرية، رغم ما اتسمت به هذه التجربة من انخراط متأخر في حداثة الشعر العربي المعاصر التي كانت راكمت تجارب دالة وزائدة في هذا المجال.[1]

إن معرفة (راجع) بالشعرية ووعيه بالشعر كان متقدما في فهم حداثة هذا الشعر الجديد ودوره في قلب مفاهيم وتصورات كانت بارزة على ميدان التجربة كانت أو ممارسة، جامعا بين الممارسة النصية والممارسة التنظيرية التي فرضت عليه أن يعمل بجد وبوعي في دراسته النقدية النموذج فكان فيها ناقدا متقصيا ومتسائلا عن المعرفة الشعرية وتجليات التحديث فيها، وهو ما استطاع أن يثبته من خلال هذا العمل الرصين تحليلا متكاملا جمع بين ما هو بسيط جزئي وبين ما هو مركب وكلي في النص، من أجل الوصول إلى خلفيات النصوص الشعرية المعاصرة الجمالية والفكرية و الإبداعية .

وتعد دراستنا هذه استنطاقا لمفاهيم الشعر والشعرية الحديثة مما جاء به الشعراء المغاربة في بياناتهم النقدية و ما أثبته عنهم (عبد الله راجع) من خلال قراءاته الواعية الرصينة للقصيدة المغربية المعاصرة، فهو يعتبر الناقد الشاعر بتجربته الشعرية المغمورة لعلاقة تربط هذا الحراك بالوعي (في أعماق التكوينية لهذا السبب كان أكثر البنيويين توازنا هم الذين كانت لهم أواصر ارتباط بالمعرفة اللسانية سواء بالاختصاص و المتابعة و كثير ما كان يخفى مع ذلك على بعضهم خط التمايز بين منشأ البنيوية، كما تتجلى من خلال المعرفة المتصلة بالظاهرة اللغوية)[2]، إلى جانب هذا يعتبر (محمد بنيس) أبرز مؤسس الشعرية المغربية المعاصرة شعريته استجابة للتغيرات التي مست جوهر العملية الإبداعية، فشعريته أدركت معنى الكتابة وتفاعلاتها مع مقتضيات العصر .

إن شعريته مثلث الذات وعبرت جسور التجارب الحياتية، لذلك فهو في هذه الدراسة دارسا ومدروسا ، يجمع بين الخبرة التجريبية و الممارسة الفعلية للشعر، محاولا في هذا التنظير أن يستفيد من المناهج

---

[1] صلاح بوسريف: حلم في القصيدة الملحمية وديعة الشاعر عبد الله راجع .القدس العربي h www.alquds.co.uk//:ttp

[2] عبد السلام المسدي : قضية البنيوية ، ص 15 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

النقدية المعاصرة (بنيوية التكوين) و البحوث الأسلوبية (متجاوزا في ذلك الاتجاه الوصفي[1] ، و مزعزعا لتوصيفه اللامسؤول منطلقا من مفهوم إن للشعر كهوف و دهاليس لا يمكن اقتحامها إلا بالوسائل العلمية المتفتحة لتضيء بمناهجها جميع مكونات القصيدة مظهره تعلقاتها نفسية كانت أو ثقافية أو اجتماعية، انطلاقا من أن الإنسان يفهمه الشعر و أن الإنسان يخاطب ذاته في الشعر و أنه لا نهاية للشعر و لا لشاعرية.

انطلاقا مما تعرض له (عبد الله راجع) من مباحث في مؤلفه تشتمل قراءة مكونات المتن، نستخلص منه المفاهيم و الكيفيات التنظيرية لتجسد استراتيجيات القصيدة المعاصرة ، بنياتها في الشهادة و الاستشهاد و حتى نفسر النص و نفككه نقسم الدراسة إلى قسمين أولهما : **الفهم** يتمثل في فهم النص من الداخل و دراسة بنيات الفهم الداخلي للنص الشعري، و فيه نتعرف على البنيات العميقة للنص/ بنية اللغة / بنية الإيقاع / و البناء المعماري/ و البنية الخيالية/ و ثانيهما : **التفسير** ؛ أي تفسير المجال التكويني للشعرية للتمكن من معرفة المؤثرات الخارجية التي كونت الشعرية في مدلولها و شكلياتها و تجليات التحديث فيها كما نتعرف على المجال الثقافي و النفسي و الواقعي في بوتقة البنيوية التكوينية و التحليل الواقعي التاريخي.

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، ص 17 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

ثانيا: بنيات الفهم الداخلي للمتن الشعري المغربي .

01: بنية اللغة.

لما كانت اللغة تمارس في الإبداع القديم بمفهومها الأولي كوسيلة للترجمة الأفكار، اعتبرت بلاغة لتكوين الدلالة وتسوية المعاني في قوالب واضحة، تبين الفهم و تظهر الإدراك، فالشاعر وهو يتلمس اللغة كان يجاري الحقيقة لتثبيتها بطرق مباشرة لاعوجاج فيها وهو ينتج الشعر، ولكن استعمالها بهذه الكيفية لا يجعل الإبداع شيئا نتذوقه ونميل له، بمجرد سماعه أو قراءته و بخاصة وأن إحدى مميزاتها أنها تعالج الأشياء الغامضة في حياة الإنسان، وهي تمارس دورا غامضا في النتاج الفني من خلال إبراز عناصر التشويق والتهويم الفكري والغوص في أعماق المتلقي إن تحتويه بكيانها الرؤيوي وتمده بعالم تراه اللغة باستعمالاتها اللغوية ذات الدلالات الخفية الغير مباشرة عن طريق المجاز.

ولهذا يشير(عبد الله راجع) إلى أن لغة الإبداع الشعري تختلف عن لغة الاستعمال، (كونها تميل إلى خرق هذه القواعد محاولة أن تحقق داخل كل نص لغة لها انسجامها وتوازنها لها أيضا قوانينها[1] "انطلاقا من هذه النظرة التعريفية تطرح قضية اللغة كونها حقيقة ومجازا في الوقت نفسه، فيما نجد أن هذا الموضوع قد تطرق له البلاغيون القدامى في مؤلفاتهم من أهم ذلك ما جاء به (عبد القاهر الجرجاني) في تحديد المصطلحين، يقول عن الحقيقة "(كل كلمة أريد بها ما وقعت له في وضع واضع وإن شئت قلت في متواضعة وقوعا لا تستند فيه إلى غيره)"[2] ويقول عن المجاز "(المجاز مفعل من جاز الشيء يجوزه إذا تعداه، وإذا عدل باللفظ عما يوجبه أصل اللغة وصف بأنه مجاز عن معني أنهم أجازوا به موضعه الأصلي أو جاز هو مكانه الذي وضع فيه أولا)"[(3)]، فالحقيقة ما دلت عليه الكلمة من معني

---

[1]عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص 324

[2]عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة ، ص 324

[(3)] عبد القاهر الجرجاني المرجع السابق : ص 356

في موضع دون اشتمالها إلى أي دلالة في غيرها، وأما المجاز فهو ما يتعداه اللفظ من معاني في غير موضعه أو أن اللفظ يتجاوز معناه الذي وضع في مواضعة ما.

وإذا كان الإنسان يتوق إلى تطوير أساليب اللغوية من أجل تنويع كيفيات التعامل مع العالم كرؤيا لا حدود لها، فأن اللغة هي التي تمكنه من ذلك عن طريق التأويل في حقلها الواسع، وهو ما يستوجب عليه تجاوز الحقيقة في اللغة في مواضع كلامية كونها تخضعه لقوانينها ويستعمل المجاز اللغوي كوسيلة لصناعة رؤية متماسكة للعالم، لكن هنا يقتضي منا هذا التوظيف اللغوي الخاضع للمجاز فحص وضعية المجاز داخل اللغة مع مراعاة مدي كثافة المجاز داخل اللغة و الدور الذي يمكن أن تؤديه من إضافات و رؤى دلالية ، ولعل أهم هؤلاء (ابن حني) الذي يرى أن أكثر اللغة مع تأمل المبدع مجاز لا حقيقة لما يخلفه من أثر عميق الدلالة[1] ،وذلك فما يمثله المجاز من ضرورة مطلوبة في صناعة القرائن اللغوية باستعمال اللفظ في غير ما وضع له، ويمكن أن يطلق عليه حقيقة على اعتبار الدور الذي تمارسه القرينة المقصودة في الجملة، وهو ما يجعل من اللغة في أكثرها مجازا من الاستعمال والتداول.

لقد كانت جهود البلاغة القديمة منحصرة في مجملها علي التصنيفات والتقسيمات البلاغية حيث تبوأت الصدارة في مجموع العلوم، وتصدرت البناء الثقافي الغربي القديم وفي أتون تلك السيادة اتسعت في مختلف الأيدولوجيات والموضوعات التاريخية و الأدبية، فاعتنت بالبلاغة في بداية الأمر بدراسة كيفية الإقناع، ثم اهتمت بعد ذلك بكيفية إنشاء خطاب جميل، وطفقت تتخلي عما يخدم الخطابة، " لتجعل من الأذن موضوعها المفضل، وبعد ذلك أخذت البلاغة تضيق من حقل اهتمامها شيئا فشيئا ....لتتحول في الأخير إلى فن الأسلوب ، وشهد القرن التاسع عشر آخر البلاغات الكبيرة " وبلاغة فونطاني من أهم أمثلتها[2])

[1] ينظر : ابن حني، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي بيروت ج2 . ص 448/447

[2] الحسن بواجلابن: الانزياح المنطقي من منظور جماعة (مو) مجلة علامات العدد67 مجموعة 17 ، ذي القعدة 1429هـ –نوفمبر 2008م، ص164

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

كما أظهرت البلاغة الكلاسيكية عجزها عن توفير نطاق الممارسة اللغوية المحايدة المفعمة بروح الإيماءات و الإلهامات الفردية التي لا يمكن أن تتحقق حال الخضوع لقوانين البلاغة الضابط المقيد، عندها أعلنت المدرسة الرومانسية الفرنسية ثورتها على البلاغة، حيث انطلقوا من معطيات البلاغة الكلاسيكية وفي مقدمتها الموروث البلاغي الأرسطي ومفاهيمه الإجرائية، وتحليلات المدرسة البنيوية اللسانية وفي صدارتها (رومان جاكبسون) الذي جدد نظريته في الأسلوب باعتباره إسقاطا لمحور الاختيار على محور التوزيع، فاللفظة لا تختار ألا لأنها ستدخل في علاقة أخذ وعطاء مع ألفاظ أخرى داخل محور توزيعي، و أن حرية المتكلم منعدمة تماما في مجال ترتيب السمات المميزة في فونيمات لأن القانون حدد من قبل كل الاحتمالات الممكنة، كما أن الحرية في ترتيب الفونيمات في كلمات إن لم تكن منعدمة فهي محددة على الأقل بالحالة الحديثة لإبداع المفردات[1].

ومن أبرز تلك الجهود كذلك ما قدمه من أبحاث حول تحديد البلاغة (كبدي فاركا) في كتابه (ثوابت القصيد) 1963م و (جان كوهن) في كتابه (بنية اللغة الشعرية) 1966م ثم اللغة الرفيعة 1970 وجماعة (مو) في كتابيها: (البلاغة العامة)1970م ثم (بلاغة القصيدة) 1977م و مولينو و (طامين) في كتابهما: مدخل إلى التحليل اللساني للشعر 1982 م.... كل هذه الدراسات و انطلاقا من الدراسات الأسلوبية واللسانية وكونهم دارسون شعريون (مختصين في الشعرية) جاءوا بما يسمي(انزياح الشعر) أو مسألة الانزياح في الشعر باحثين عن النسق الذي تنظم فيه مختلف الصور، وكل ما يكفل تفسير الانزياح.[2]

أ: بلاغة الانزياح.

ذلك أن اللغة الشعرية قد تنحرف / تنزاح المعاني العمودية التي تتشكل في القصيدة تباعا من الأعلى إلى أسفل، ويحدث ذلك تجاوبا مثيرا نحو النفس المتلقية التي يستوقفها التذوق الذي انحرف بعد

[1] ينظر عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة. الجزء الأول ، ص27

[2] ينظر: الحسن بواجلابن : الانزياح المنطقي من منظور جماعة (مو) مجلة علامات العدد67 مجموعة 17 ، ذي القعدة 1429هـ –نوفمبر2008م،ص165

أن كان في سياق تنازل دلالة موحدة وهذا المعني ما كان يؤدي المجاز نحو البلاغة بمعني (العدول) عن الحقيقة إي الانزياح في المعني، وهو ما نجده عند كل من (ابن جني) يقول: (إنما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة بمعاني ثلاثة وهي الاتساع والتوكيد والتنبيه، فإن عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتة"[1] فالعدول عن السياق الدلالي يقصد الاتساع في المعني هو الانزياح عن المعني الذي كان بصدد الاكتمال، وقال أيضا: "(أعلم أن معظم ذلك إنما هو الحذف والزيادة والتقديم و التأخير والتحمل على المعنى والتحريف)[2]" ، الخروج على السياق النحوي ومستوي الدلالة هو تعريف و انزياح عند (ابن جني)، وهو ما نجده كذلك عند (ابن الأثير) في كتابه المثل السائر[3] يقول: إن الذي يكون العدول فيه عن الحقيقة إلى التوسع في الكلام والتوسع هو أحد أغراض الانزياح وأحد مطالب الكلام إلا أن هذا المعنى لم يكن ينحصر في الشعرية، بل كان يحتوي جميع أنماط الخطاب نثرا كان أو شعرا ولم يكن المفهوم قد حدد باللغة في ذاتها كانت تتعلق بالدلالة والمعنى بالأساس الأول.

و يبدو أن علمية الانزياح تتخذ من الشعر مجالا لها عن طريق اللغة ودوره في تحديد وتكوين المعاني الشعرية وهو ما سعت إلي إليه الدراسات والممارسة الأسلوبية في البحث العربي فبالإضافة إلى ما جاء به (جاكبسون) يذهب (جون كوهن) إلى تحديد الواقعية الأسلوبية يقول فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف، إنه انزياح بالنسبة إلى معيار؛ أي أنه خطأ ولكنه كما يقول(بروتو) أيضا (خطأ مقصود) إن الانزياح إذن مفهوم واسع جدا ويجب تخصيصه[4]، وفي هذا تأكيد على أن الأسلوبية تبحث عن الدلالة لا عن اللغة وميادينها وإن كانت تتعلق بالميادين اللغوية فلأنها توصل إلى الدلالة، والمعنى وأن دراسة الشعر تهتم بالأسلوبية كونها باحثة لصناعة الشعر وعن الشعرية، مما

[1] بن جني : الخصائص ج02 ، ص442
[2]) بن جني : المرجع السابق ص 360
[3] بن الأثير: ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة ،ج2/ ط2 دار نهضة مصر للطبع والنشر ،ص78
[4] جون كوهن: بنية اللغة الشعرية ، ص 15

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

يقوله (جوهن كوهن): إن تشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين : القطب النثري الخالي من الانزياح والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى[1] .

أي (دراسة اللغة ذات أهمية غير عادية من أجل دراسة الشعر، غير أننا نعني طبعا بدراسة اللغة متابعات يهملها عادة علماء اللغة المحترفون، أو يخففون من شأنها، إن الدارس الحديث للأدب لن يحتاج كثيرا إلي المصادقات التاريخية أو علم أصوات اللغة أو حتى إلى اللغويات التجريبية إلا من أجل المسائل النادرة نحو اللفظ، المطلوبة في تاريخ الوزن و القافية على أنه سوف يحتاج إلى لغويات من نوع خاص سيحتاج قبل كل هذا إلى دراسة معاني الألفاظ وما يطرأ عليها من تغيرات، و إن الدراسات اللغوية لا تصبح دراسات أدبية إلا حين تفيد دراسة الأدب حين تهدف إلى تقصي الآثار الجميلة للغة – وبالاختصار حين تدخل في دائرة الأسلوبية على الأقل بأحد معاني هذا المصطلح [2].

يدل هذا أن للغة بعدا بنيويا (يتنزل منزلة البعد التكويني فقصة النشأة بالنسبة إلى الفكر البنيوي تبدأ من خصائص اللغة الطبيعية لا كما هي في ذاتها فحسب، و لكن كما يتلقاها المتلقي و الطريقة التي بها يتقبل الإنسان اللغة هي التي في كل حيثياتها تمكن هذا الجهاز البلاغي من أداء وظيفته التعبيرية، و تحقق له ميزته التواصلية)[3] .

إذ أن وظيفتها تكمن في التعبير الذي يستسيغه النسق الكلامي و الخطاب التعبيري و من أهم ما يمكن التنبيه إليه في هذا السياق أن استعمال الإنسان اللغة بالأسلوب المستوفى لسلامتها يظل رهين شرطين جوهريين ، الأول : أن يكون كل من المتكلم و السامع في لحظة تجاوزهما غافلين غفلة تامة عن وجودها التاريخي، و نعني بذلك أن الإنسان لا يستطيع أن يستعمل اللغة و هو في نفس الوقت يفكر في بعدها التاريخي من حيث معطياتها الصوتية أو مقوماتها النحوية أو مراحل تطورها الدلالي... و

[1] جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، نفسه ، ص23

[2] أوستين وارين ، رونيه ويليك ، نظرية الأدب ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، مطبعة خالد الطربيشي، 1972 م، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية ، ص 225 .

[3] عبد السلام المسدي : قصية البنيوية، دراسة و نماذج، دار الحبوب للنشر ، تونس. ط 1995 م ص 12 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

الشرط الثاني: هو أن كلا من المتكلم و السامع مضطر إلى أن يتجاوز ساعة المحاورة الوجود الفردي لأجزاء الكلام بحيث ينعدم وعيه بالجزء من حيث هو جزء، فلا يفكر في الكلمة بمفردها من خلال الجملة و لا في الحرف من خلال الكلمة ، و لا حتى الجملة مستقلة عن سياقها التركيبي)[1]

هذه المعاني السياقية تعرض لها (عبد الله راجع) بشيء من الاهتمام والتفصيل ليؤكد أن الأسلوبية داخل حقل الألسنية وفي مجملها يمكنها من فهم طرائق التغيير باحثة في هندسة النص الداخلية، وفي صورة البلاغية من مجاز و استعارة وكناية، وهي بذلك تختلف عن المفهوم الذي يمكن استخلاصه من مصطلح بلاغة، ففي حين تحدثنا البلاغة عن كيفية تشكيل الصورة البلاغية وكتابة النص تأتي الأسلوبية لتضع أيدينا على النواحي الجمالية والنفسية داخل تلك الصورة مما يجعلها أقرب من البلاغة إلى حقل الدراسات الأدبية[2].

انطلاقا من هذا كله يرى (راجع) أن القصيدة المغربية المعاصرة خلال فترة السبعينيات مدينا بالكثير من استنتاجاته و وسائله في البحث والتمحيص للاتجاه الأسلوبي الشعري في حقل الدراسات اللغوية المعاصرة، أن تركيزه على ظاهرة الانزياح في النص الشعر بالعاصر بالمغرب، إلا تأكيدا على قدرة هذا المنحي في إمدادنا بصورة واضحة عن البنية اللغوية السائدة دلاليا خلال تلك الفترة، ومع اعترافنا بأن جانب الدلالة لا ينفصل عن الجانب الصوتي والنحوي نؤكد بأن غرضا يكمن في التعرف على مبلغ ما حققه شعراء هذا المتن من الخروج على المألوف و انحراف عن المعروف والمتواضع عليه في مجال دلالات الألفاظ والمتتاليات ..يمكننا هذا من قياس درجة التحرر التي حققها هذا الشعر في مجال تعامله مع المعيار، ولأن استخلاص البنية اللغوية السائدة دلاليا خلال هذه الفترة سيجعلها أكثر ارتباطا بعوالم

---

[1] عبد السلام المسدي : المرجع السابق، ص 13 .

[2]) ينظر عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة – ج 1 ص 29

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

النص النفسية والثقافية والاجتماعية لإيماننا بأن الدلالة لا يمكن أن تكون مبررة فليست هناك دلالة بريئة حين تدخل عالم النص الشعري[1] .

و القصد في هذا أن اللغة لها علاقة بالبناء الداخلي للقصيدة ذلك أن (المقصود بنسبة البنيوية إلى المجال اللغوي هو اعتبار اللغة ذاتها بناء طبيعيا ليس للباحث من هدف إلا استخراج نسقه و تصوير معماره الهندسي، فإن كل علم لغوي هو بنيوي بالضرورة، و إذ ذاك فاللسانيات إما أنها بنيوية أو لا تكون و أن المقصود بنسبة البنيوية إلى المجال اللغوي هو اعتبار أن وظيفة العلم اللغوي تتمثل في استنباط نسق فكري تتحول في نطاقه المعرفة اللغوية إلى نظام محكم البناء بحيث يصبح العالم بمثابة البنية الصورية فإن اللسانيات عندئذ يمكن لها أن تكون بنيوية كما يمكن لها ألا تكون)[2] ، فاللغة و سياقها المحدد هو الذي يشكل الدلالة الكلية و المقصود البنيوي الدخيل .

إن الانزياح وكما يبدو يشكل قاعدة أسلوبية متينة، فهو مرتكز و محور .هام في الدراسات الأسلوبية، كونه مرتبط باللغة في تكوين الدلالة إذ يعرفه (راجع) بقوله (الانزياح هو عملية خرق منهجي ومنظم للاستعمال المتواضع عليه، إن مجموع الصور البلاغية ليست سوى خروق مختلفة للمعيار، و هي لا تختلف فيما بينها إلا انطلاقا من قدرة كل منها على تجاوز الاستعمال، بمعني أن درجة هذا الاختراق هي التي تحدد قيمة الصور البلاغية وتمنحها طعمها المتميز "[(1)]، و هذا المعني له علائق نفسية يشعر بها المتلقي من خلال (التضاد اللغوي) داخل اللغة نفسها والمعني نفسه ذلك (أن التركيب المتضمن للألفاظ المتضادة يثير القارئ لأول وهلة بغرابته، و يبدو كما لو أنه محاولة مقصودة لضرب القارئ، فيما يملكه من ثروة لغوية زكتها قرون من الاستعمال، إنه محاولة ضغط موجهة ضد القارئ الذي فرض عليه النص

---

[1] ينظر: عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة : ص29

[2] عبد السلام المسدي : قصية البنيوية، ص .17 .

[(1)] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ج01 ، ص 29-30

أن يتحول إلي فاك للرموز Décodeur لكن الأمر سرعان ما يتغير حين نؤمن بأن هذه اللغة التي سميناها قمعية هي كذلك)[1].

ويمكن كذلك أن نقول أن حالة الشاعر وهو يخلق اللغة يكون حضوره في السياق منفردا بلغته يتبع الدال المعزول كونه أكثر إنصافا ووصفا لحالة الهذيان الشعري، وهو ما يجعل كلمات تختلف عن الركب اللغوي والمعنى فتولد انحرافا أو انزياحا يستشعره القارئ إذا كان الشاعر يتحسس تمرير رسالته فهو لا يتوفر على الوسائل التي تمكنه من أن يتحصل عن الصور البلاغية القائمة على التضاد و التنافر وعدم الملائمة الدلالية بوسائل أكثر بساطة ووضحا و حتى لو آمنا بوجود هذه الوسائل في مجال الكتابة الشعرية، لا ننفي الشعر عن أن يكون شعرا متكاملا، فالشاعر لا يريد أن يصل بالقارئ إلى الهدف عن طريق خطى عادية وإلا تحول عمله إلى مجرد نثر.

فالقصيدة كما يقول (بول فاليري) (مشية ولكنها مشية راقصة حتى يتحرك النثر صوب الهدف بخطى عادية ومتزنة و الشاعر يدرك أكثر من غيره بأن عمله يختص بإتقان هذا الرقص في الوقت الذي ينبغي أن يمتزج فيه الرقص بالتحرك نحو الهدف[2].

الشاعر مشغول مهموم بكون الحاضر من خصائصه دوما و جزءا من جملة أكبر المشاريع الذهنية التي تضطره بصورة انتقائية إلى أن يركز إدراكه، وبعبارة أخرى لا يقوم ببساطة باستقبال العالم بطريقة مباشرة وشمولية بوصفه رؤية موحدة غير متمايزة فهو يبث لغته لتجول بشق الطرق دون انتباه (في كثير من الحالات)؛ إي الغياب اللاوعي ليتصور ما يتخيله بلغة ذات دلالات مادية معزولة، منفصلة، غير مستمرة و منحرفة تشكل انزياحا متراكما .

---

[1]عبد الله راجع: المرجع السابق: ص 30

[2]المرجع السابق ص 30

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

يسعي(عبد الله راجع) لإثبات التحول الذي عرفه الشعر المغربي المعاصر حتى أصبح يثيره الخجل وتنوع الدلالات بارتكابه المخالفات الأسلوبية بقصد واع عن طريق لمسة الانزياح التي توفرت في المتون الشعرية المغربية السبعينية من أمثلة ذلك :

محمد بنيس :

تجلس في المقهى ورائي أذنكم

أشمها غادية رائحة

ثم أصاب بالزكام[1]

يظهر الانزياح في هذا النموذج في الشطر الثاني: ورود الفعل (أشم) على حساب اللفظة التي كان ينبغي أن ترد في محله، ولعلنا من خلال السياق نشعر بأن اللفظة (الصالحة) هي الفعل (أحس) بما أن المسألة مسألة تواجد في الخلف حيث لا مجال للرؤية، ولكن الفعل (أشم)، هنا يأخذ دلالة أوسع من التي كان سيثيرها الفعل (أحس) لأنه يمهد للصورة المفهومة من التتالي الثالث (ثم أصاب بالزكام) .

كذلك الحال بالنسبة (غادية رائحة) فهما لفظتان اختيرتا على حساب الأذن تتنصت هنا وهناك، وهو المقصود بالغدو والرواح عمليتان يقوم بهما شخص جالس يسمع إلا أن هذا الاختيار ينضوي على دلالة أوسع ذلك أن الإنصات هنا يتضمن اجتهادا مبالغ فيه من قبل الأذن التي يملكها هذا الجالس[2].

يمثل هذا الانزياح صورة جمالية صادرة عن قرار الذات المتكلمة و ما تراء لها من تشكيل شعري بدلالة غير محدودة، ويبدو حضور الشاعر في القصيدة كان واضحا يتوالد وجوده بين الدلالات الغائية

[1] محمد بنيس : إلى الواقفين وراء الباب ، جريدة العلم الثقافي ، 4/ 8/ 1972م

[2] ينظر عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة، ج 1 ، ص 33

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

المدسوسة المتخفية أثارها الاختراق اللغوي هو من أشعر النفس بوجود الذات الشاعرة متمثلة في كيان ذلك الالتواء.، وفي هذا التصوير يحاول (بنيس) أن يركب صورة للمتلقي تحتوي هذه الصور حركة (الجلوس – الشم – الغدو– الرواح)، مخترقا في هذا المشهد طبيعة اللغة ذلك أن السمة المميزة في خلق الصورة كونها (خرقا لقانون الكلام)[1] المنطقي قبل أي شيء آخر " أن كل صورة تبعا لذلك هي إلى حد ما مجازية [2]"

وقد تجسد هذا الخرق كذلك عند الشاعر (حسن الأمراني) يقول:

كيف أرادوك فينا سرابا

وأنهارا تتفجر في شفتيك

وفوق لسانك تخضر أحرفنا الصفراء [3]

في هذا النموذج استعمل الفعل (تخضر) ونسب هذا الاخضرار إلى الحروف و نحن نستبعد هنا إمكانية أن يكتب الإنسان باللون الأخضر لأسباب يمكن أن تعد من جملتها أن هذه الحروف اخضرت بعد أن كانت صفراء بالإضافة إلى أن السياق الممهد لهذه الصور يشير إلى تفجير الأنهار، يرد الفعل إذن في سياق مشبع بحركة الطبيعة بعملية الميلاد بعد الموت ولعل اللفظة التي كان ينبغي أن تستعمل عوض هذا الفعل هي من تشير إلى اللون لا تدل على اللون في حد ذاته أو بعبارة أخري لا تشير إلى اللون إلا في البداية[4] ، وفي هذا الانزياح نلاحظ أن الشاعر استعار لفظ الاخضرار للتعبير عن مشاعره

[1] جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 109

[2] الوالي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي . المركز الثقافي العربي بيروت 1990م ، ص27

[3] حسن الأمراني : أناشيد العاشقين ، جريدة العلم 5 / 8/ 1977م

[4] ينظر عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ج1 ،ص34

وأحاسيسه، إذ أن اللون الأخضر يدل علي وجود الحياة وجمال المنظر، ذلك أن الاستعارة كما يراها (كوهن) خاصية أساسية للغة الشعرية (والشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة)[1]

ويقول (عبد الله راجع) مشكلا انزياحا هو الآخر في قصيدته:

بين عيني ومن خلفوني ألوك إنكشاري

يد الحزن ترسم فوق جبيني حروف التعطش للمطر ارتعشت

لغتي حين أخبرتهم أن رائحة الموت قد عسكرت[2]

في هذا الشاهد يوجد التواء لغويا صريح تمثل في الفعل (ألوك) عوض استخدام الفعل (أعاني) ذلك أنها الصيغة الأليق وهي الاستعمال العادي في الوقت نفسه، ولكن غرابة استعمال الفعل (ألوك) للدلالة على المعانة، سرعان ما يتلاشى حين تستعرض أمامنا كقراء كل الدلالات التي يمكن القبض عليها من استعمال هذا النوع.

إن عملية تقليب الشيء في الفم يمنة ويسرة أثناء المضغ مما يشير إليه الفعل (ألوك) تخرج هنا من دلالتها المعجمية العادية لتأخذ معنى شعوريا هو المعاناة ما دام الشيء الذي يلاك هنا هو الانكسار، وكأن هذا الانكسار يتحول داخل السياق إلى زاد يومي إلى شغل شاغل يدمر الذات التي أجبرت على تقبله كمحنة لابد من معاناتها، ولعل الفعل (أعاني) لا يثير كل هذه الدلالات التي استطاع أن يحققها التعبير الملتوي الذي يتحول في بعض أنماط السياقات الشعرية إلى تعبير يعتبر وجوده مسألة ضرورية بحيث أن الاستعمال العادي للغة قصد إثارة الدلالة نفسها يحرم السياق من الكثير مما يزيد تبليغه[3].

---

[1] جون كوهن : بنية اللغة ص 6

[2] عبد الله راجع :. نقوش ملتهبة على جبين عروة : العلم الثقافي 1973/04/20م

[3] ينظر عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ج1 ينظر ص 34 35

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

هذا الانفعال الذي بينه (راجع) من خلال انزياحه اللغوي يحمل نظرة مأسوية انطلاقا من تعابير الحزن العميق ودلالته التي وظفت في سياق مماثل من حيث إيصال المعني المقصود، فالذين يتبعون هذه الطريقة " يقومون باستبعاد بعض العناصر الجزئية للعمل من سياقها ويحولونها إلي كليات tantalites مستقلة، ثم يلاحظون وجود عناصر مماثلة في عمل آخر، فيعقدون بينها التقارب – إنهم ينشئون هكذا تماثلا مفتعلا بعد إهمالهم – عن عمد أو بغير قصد – السياق الذي يختلف تماما بل و الذي يعطي لهذه العناصر المتشابهة دلالة مختلفة أو متعارضة "[1]، إن تلك الأفعال التي تمثل الدلالة العميقة هي ما يمكنها أن تبرهن عن مدى تفاعل الشاعر مع وضع ما، ذلك أن الفعل المستعار يلازم الحالة الشعورية في الإحساس

وفي النموذج نفسه يوظف الشاعر الفعل (ارتعشت) كمسند إلى لغتي وهذا الفعل يحمل استعارة تصريحية ذلك أن اللغة وهي استعارة مكنية مشتبهة بالإنسان قد تغير نبرها أو النطق بها، و أن المسألة في هذا ما يجسده المعنى الخفي داخل السياق الكلامي، فالاستعارة ارتبط هنا بمجال نفسي محدد يصح معه الإحساس بقدوم الموت عميقا إلى الحد الذي يستطيع فيه إحداث تغييرات بيولوجية ونفسية جد واسعة، لاسيما وأن السياق يصب في استعارة أخرى في (عسكرت) رائحة الموت[2]

والاستعارات قوالب جاهزة يستخدمها الشاعر لتعبر عن انفعالاته وأحاسيسه فإدراك الأشياء بالشعرية تتطلب انزياحا لغويا موازي للحالة النفسية، إذ أن الاستعارة تجسد الصورة النفسية التي يستعير لها لغة داخل اللغة ليمثل ذلك في النص حتى أنه يمكن القول (: أنه لا تجربة بغير صورة و هذا يتضمن أن الإدراك الشعري للأشياء غير الإدراك المجرد لنفس الأشياء)[3] الاختلاف بينهما يحتوي الشعر إدراكا رؤيويا للأشياء عبر اللغة المستعارة التي تكونها الصورة والذهنية ، و الحساسية الشعرية .

---

[1] لوسيان غولدمان : الإله المحتجب ، دراسة عن الرواية المأسوية ، ترجمة عزيزة أحمد سعيد ، مراجعة أنور مغيث ، المركز القومي للترجمة، ط2015/1م ، ص 31

[2] ينظر عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، ج1 ، ص 35

[3] أرشيبولد ماكليش الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضر. الجيوسي بيروت 1963م ، ص77

هذه الانزياحات اللغوية منسوبة إلى المعيار اللغوي الذي يخرقه الشاعر إما مستعيرا لفظة أخرى في سياق الخطاب وإما مستعمل(لفظة) تمثل الفعل الذي يقصده الشاعر بغرض الدلالة على شيء مثير، وهو ما أسماه (عبد الله راجع) " بالتعابير الملتوية كونها سمة من سمات النص الشعري دلاليا إذ لا قيام للشعر بدونها، و إلا تحول كلاما عاديا نرى من خلاله معناه دون أن يستوقفها هو، والمسألة في هذه النقطة بالذات ذات علاقة بما إذا كانت اللغة لباسا للفكر فيطلب من الشاعر أن يكون مفكرا يستحب منه أن يكون واضحا في تعابيره، أو أنها خطاب غير شفاف يستوقفها قبل أن يمكننا من عبوره أو اختراقه ونحن نرى أن الاختلاف بين لغة الخطاب الأدبي الشعري ولغة الحدث الألسني العادي لا ينطمس إلا لدى قارئ يخلط بين الوظائف.

إن لغة الخطاب الشعري لا تتوخي الإخبار أو لنقل إنها تتوخاه بعد إحداث عملية الإثارة على حساب الوظيفة الإخبارية مما يؤكد الصورة التي رسمها (يول فاليري) لمشية كل من الشعر والنثر)[1] ذلك أن النثر يختلف عن الشعر بصفته يحتوي على التسلسل لا انقطاع فيه في سرد المعاني والدلالات في حين أن الشعر (و ابتداء من الرومانسية بدأ الشعر العظيم باستعمال الانقطاع كمقوم دائم الحضور، لقد لاحظ (فاليري) ذلك قائلا: لقد قررت الرومانسية إلغاء عبوديتها الخاصة و إن جوهر الرومانسية يمكن في إلغاء هذا التسلسل في الأفكار)[2] وهو ما يجسد فكرة الانزياح في الشعر كخاصية مكملة لوظيفة الشعر الإثارة و إحداث الفزع الفكري لدي المتلقي من خلال اللغة المتقطعة في عمليتها التي تتوخى فيها ترتيب الأفكار باختراق الدلالة .

إذا كان الانزياح بالنسبة للمعيار تشكله لغة الاستعمال في حدود ما يتصل بالعلاقات الركنية (التجاورية) les rapports syntagmatiques ومنها ما يتصل بالعلاقات الاستبدالية les rapports paradigmatiques ؛ أي منها ما يتصل بمجال التوزيع ومنها ما يتصل بمجال التوزيع، ومنها ما يتصل بمجال الاختيار، و هو ما عرفناه في النماذج السابقة التي مثلت بعضها ألفاظ

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة .ج1 ، ص37-38

[2] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص 163

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

انزياحا شعريا في العلاقات اللغوية المتقاربة الدلالة إذا أمكن ذلك؛ أي أن علاقاتها الانزياحية تتشكل في الجملة أو بين الجملتين، في السطر الواحد أو بين السطرين، وذلك ما يمكن تسميته بالدلالة القريبة المتحيزة الدلالات بفعل الانزياح.

فإن الانزياح بالنسبة إلى السياق (هو أشد ارتباطا بمجال العلاقات التجاورية حيث يصبح السياق خالق الانزياحات بما يوفره من تغطية لبعض عناصره وإبراز الأخرى مما يولد لدي القارئ انطباعا أوليا بأنه أمام تواجد فعلي لسمة أسلوبية تتضح أكثر بإعادة قراءة السياق.[1] (إذ تظل هذه العملية – عند ريفاتير – رهينة القراءة النموذجية، والقارئ النموذجي (architectura) –عند- هو (مجموع القراءات) [2]، القارئ الذي يسمي كذلك هو قارئ مجرد يشكل حصيلة لمتوسط ردود أفعال القراء تجاه نص معين، ومن هنا يقدم (ريفاتير) على لتغيير والتحول عن (المعيار) بمعيار آخر هو السياق (contexte) حيث " أن السياق الأسلوب هو نموذج لساني مقطوع بواسطة عنصر غير متوقع، والتناقض الناتج عن هدا التداخل هو المنبه الأسلوبي[3]

وذلك أن السياق الكلامي الشعري يهتز أسلوبيا بفعل إقحام هذا العنصر المفاجئ الذي يقطع السياق (انزياحا في السياق) فنجد عنه اختلافا جوهري بين القبول الجاري للسياق وبين السياق الأسلوبي الجديد .

بهذا التوجه الأسلوبي المعمق الدراسة في اكتشاف البنية اللغوية تأثر (عبد الله راجع) بدراسات (ميشال ريفاتير) كونه أحد أعمدة الأسلوبية البنيوية و (جون كوهن) باعتباره أحد أكبر البلاغين الجدد[4]

---

[1] عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ج1 ، ص38

[2] ميشال ريفاتير : معايير تحليل الأسلوب ترجمة حميد الحميداني ، منشورات دار سال المغرب ، 1993م ، ص 46 (ينظر) - 42

[3] ميشال ريفاتير: المرجع السابق ص 56 .

[4] ينظر عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة الجزء 1 ، ص 16

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

هذه الوجهة الأسلوبية ستظهر عناصر التضاد في علاقاتها الرابطة بين عنصرين دلالين متصادمين وهو ما سنعرضه بالتفصيل و التمثيل من نصوص شعرية أبدلت جهدها في عملية الخلق وأثبتت حضورها في الساحة الشعرية الثقافية المغربية: من هؤلاء نقرأ للشاعر (أحمد بليداوي) في قصيدته إلى ابنتي فدوى: يقول .

فدوى يا باب البحر

حين بدأت أخط الحرف الأول من أسمك

شبت غصة

في حلق السبابة و الوسطي و الإبهام

وتذكرت امرأة تفرغ سطل قمامة

من فوق طفل من عامين

كان يسير وئيدا تحت الشرفة

فضحكت لأن الأطفال

في وطني دالية برية[1]

في هذا النموذج : الشاعر يتمثل انقطاعه السياقي في الشطر الثاني (حين بدأت أخط الحرف وهذا بعد أن افتتح السياق الدلالي بالفرح والسرور (فدوى ياباان البحر)، ذلك أن القارئ لا ينتظر انقطاع بعد هذا الاستقبال، ثم بعدها يفد إلى السياق عنصرا غير متوقع (شبت غصة) عندها توقف الكتابة ويبدأ الإحساس بالمرارة وتسارع الأحداث المريرة كانزياح في الدلالة: وتقرأ كذلك للشاعر (محمد الأشعري) يقول:

[1] أحمد بلبداوي : إلي ابنتي فدوى : جريدة المحور الثقافي.

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

لم يعد هكذا ما يحزن

حملت أوراقها الأشجار

واقتلعت جذورها من قلب الأتربة الندية

وأدخل الطائر رأسه تحت جناحه الأيسر فلتمطر السماء نارها

وليركض النور الذي يحمل هذه الأرض على قرنه المنهوك

ولتبتلع أشياء هذا العالم أشياعها

لم يعد هناك ما يحزن[1]

الملاحظ أن الشاعر قد وجه في البداية بعض مع الأمل نافيا الحزن (لم يعد هناك ما يحزن) وبعدها انقطع ذلك الإحساس الجميل ليتحول إلى حزن بقوله (و اقتلعت جذورها) وبعدها يتحول السياق الدلالي إلى آخر كلمة كلها تعابير عن الحزن وتأكيد وكأنه بدأ بمقدمة مشرقة وبعدها في بداية السياق نفسه يحترق كل شيء تأكيد قاطعا على شدة الحزن :

وللشاعر (محمد بن طلحة) صوتا يعلو بالانقطاع الدلالي يكاد يغيب فيه الحضور والواعي يقول :

ورائي ألف وجه لاعن، وبنيه تبكي

إليك – أبي – يدي فمدلي وجهك

من الشباك أو من شرفة الدرب

سوى أني غداة تزاحم الأضداد قلبي

---

[1] محمد الأشعري : الطائر الأزرق : المحور الثقافي 13/ 6/ 1976م

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

نويت وما وصلت، فلا تلومي يا ابنتي، ما عدت أذكر أن لي طفلة

فأمك غادرت – عذراء – هذي الأرض فاندفعت

مطايا لا تعود، وعدت منفردا تشد أضلعي نخلة [1]

*مثلت العبارة (فأمك غادرت– عذراء–) انقطاع مباشرا وصادما في مجري السياق، فبعد أن كان يتكلم عن البنت والأم يعود في الخطاب ويوظف (عذراء) التي تدل على أن الأم لا وجود لها.

تتشكل الانزياحات في نصوص المتن الشعري المغربي المعاصر " في نمطي كل من السياق الأصغر (Le Micro texte) والسياق الأكبر (Le Macro texte) ودرجة التوتر حل منها داخل النصوص كل شاعر، هي المسألة الجديرة بقدر كبير من التبصر والتمعن، لعلاقة هذه التشكلات بالبنية الدلالية العامة للنص الشعري، ولأن السياق يتبع القارئ مغطيا كل متتاليات النص بمعنى أن السمة الأسلوبية يمكن أن تولد مؤثرات متعددة تتقوى أو تضعف تبعا لما يحمله السياق من عناصر التقوية أو الإضعاف، فالسمات الأسلوبية التي يدركها القارئ تتغير بواسطة ما يكتشفه القارئ شريطة متابعة القراءة[2]، وذلك ما يدل على أن عملية القراءة تتطلب جهدا فكريا وانتباه كبير لمجموع السياقات المتتالية ويحاول القارئ أن يتابع القراءة مستكشفا السمات المتضادة في السياق مع أنه يجب دائما استحضار البداية وما بعدها ليتحصل في النهاية على قراءة نموذجية .

تأخذ أسلوبية (ريفاتير) طابعها البنيوي بشكل عندما تري هنا السياق [الداخلي] للنص هو الأداة الثانية بعد القارئ النموذجي لتحديد وضبط السمات الأسلوبية بل و لتصحيح الأخطاء التي يمكن أن يقع فيها القارئ النموذجي نفسه) [3]، وعلى هذا الدور الذي يؤديه السياق الداخلي للنص في القراءة

---

[1] محمد بن طلحة : الهجرة من اليقين إلي النسيان ، جريدة العلم الثقافي 27/ 07/ 1973م

[2] عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ج1 ص42

[3] ميخائيل ريفاتير ، معايير التحليل الأسلوبي ، ص 09

يميزه (راجع) كونه أساسيا في التمهيد لميلاد السمات الأسلوبية بما يسبغه على بعض العناصر التي تكونه من دلالات تجعلها غير متوقعة، فيتكون السياق الأصغر الذي ينتج التضاد أو التنافر بالقياس إليها، أي التي بواسطتها يستطيع القارئ معرفة درجة عدم توقيعاتها، ويمتلك السياق الأصغر بذلك أربع خصائص جوهرية :

1) له وظيفة بنيوية باعتباره قطبا لمجموعة ثنائية حيث تتعارض المكونات الواحد مع الآخر
2) ليس له أي تأثير بدون القطب الآخر (العنصر الغير متوقع)
3) أنه محدود في المجال بعلاقته مع هذا القطب (العنصر الغير متوقع)
4) السياق الأصغر هو أقرب العناصر إلى المضاد أو المتنافر، بمعنى أن المضاد أو المتنافر لا يكون كذلك إلا بالقياس إلى هذا العنصر أن القارئ – وهو يقرأ – يظل مطمئنا إلا أن فكه للرموز يسير سيرا طبيعيا، يبدأ أن الاطمئنان سرعان ما يتلاشي كلما اقتحم السياق عنصر مضاد. والمسألة في حد ذاتها ذات اتصال وثيق بعملية تركيب الرموز من طرف المبدع.

الجدول التالي توضيحا لما جاء في النماذج السابقة من دلالات سياقية[1] .

	دلالة السياق (الأصغر)	العنصر الغير متوقع
أحمد بلبداوي	بداية الكتابة – الفرح بوجود الطفلة (حين بدأت أخط الحرف الأول من أسمك)	سببت غصة + التوقف عن الكتابة + الإحساس بالمرارة
محمد الأشعري	لم يعد هناك ما يحزن (نفي الحزن)	(واقتلعت جذورها، يركض قرنه المنهوك) الحزن وما يدل عليه
محمد بنطلحة	(البنت، أبي، إحساس بالأبوة)	(عذراء) لا وجود للأم أصلا .

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ج1 ، : ص 52-45 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

	(أمك)	الشعور بالوحدة والانفراد

كما نلاحظ في النموذج الأخير، فإن السياق الصغير فيه والذي تجسده مفردة (أمك) يستمد دلالته من السياق الأكبر؛ أي المفردات (ابنتي، طفلة – أبي – بنية) تعزز وجود أمك داخل السياق الأصغر، لكن خارج كل إحساس باليتم (غادرت الأرض) لم يكن متوقفا ورود الحال (عذراء) لتنافيه مع الأمومة بمفهومها البيولوجي، لتتوقف عملية القراءة لمواجهة هذا الحاجز قليلا قبل أن نتابعها محتفظين بالمضاد الذي فرض نفسه فرضا على انتباهنا باختراقه لدلالات السياق الذي آمنا بأنه يسير سيرا طبيعيا."[1]

ومثال هذا في جميع النماذج يتمثل السياق الأصغر فيما يقدمه السياق الأكبر في استحضار الدلالات، وكأن الأول يحتاج إلى ممهد دلالي يكونه له الثاني وهكذا حتى يظهر العناصر التي يتعقبها المتلقي من غير أن يتوقع مجيئها المفاجئ، فتشكل صدمة تستوجب تمعنا في القراءة مع إعادتها لإدراك الحواجز الدلالية من وراء تلك الصدمة التي يشكلها العنصر الغير متوقع .

يجدر بنا الإشارة هنا إلى السياق الأكبر بكونه جزءا من الخطاب الأدبي يسبق الحدث الأسلوبي و يتموضع خارجه [2]

ولتعرف على نمط السياق الأكبر في القصيدة المعاصرة نقرأ أبياتا لعبد الله راجع يقول فيها :

.... تقول امرأتي حزنك أكبر من نزل المنصور

يقول صديقي: أضحك تضحك معك الدنيا

[1] ينظر عبد الله راجع : المرجع السابق ص 45 .

[2] عبد الله راجع : المرجع السابق : ص 57

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

وأقول : أكيد أن زمان القمل يرتق بالعمش الأخضر ما بين الهدبين

ثمة أشياء تصلح للنهش

نسافر في الأجساد البضة – كف تومئ من خلال القضبان

نمص النهد الأجوف كالصنبور – سعال مسكون بخيوط الدم

نقرأ شعر نزار – شيء يدعو الجوووووع

تغتاب ...... الأمعاء

إني استرحت الآن ولن أخضع للترتيب كلامي

فليكشف عن عاهاتي علماء التحليل النفسي

ونقاد الشعر[1] .

بدأ بخاصيتي التقابل والتضاد (نسافر في الأجساد البضة) وأكف تومئ من خلال القضبان) يغرقنا السياق داخل مجموعة من المتقابلات المتضادة التي تتحول نتيجة الإشباع الحاصل إلى سياق يعد لاعتبار (إني استرخيت الآن) بمثابة مضاد جديد، فالتناقض الحاصل بين قطبي التعارض والتكرار عبر أربعة أشطر لا يثير دلالات الاسترخاء إطلاقا لإثباته على إحساس بالذنب هو نتيجة الوعي بأن كل ما نقوم به (داخل القطب الأول) [حزن، القمل، القضبان، النهد الأجوف، خيوط الدم]

إن هو إلا جريمة ترتكب في حق الواقع (القطب الثاني) ثم تأتي (أني استرخيت) على عنصر مضاد لسياق التناقضات السابقة ولكنها ليست عودة للسياق الأصلي. [2]

---

[1] عبد الله راجع – في البدء اغتاب همومي زمن ، جريدة المحور الثقافي 6 / 3/ 1977 م

[2] ينظر عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ،ص 52

وهو ما يتمثله السياق الأكبر إذ لا يمكن لسياق أن يعود مجددا، لا قدرة له على ذلك بعد قوة السياق الأكبر في تحكم نمطيته استجابة للوعي عند الشاعر دون رجعة في حين يمكن أن نجد سياق أكبر يتميز بالعودة مباشرة و يختلف عن نمط السياق الأكبر الذي جاء في نموذج (عبد الله راجع) ومثال ذلك ما جاء به في أبيات (حسن الغرفي) يقول :

كان الوجه الغائب لا تأتي ...... دوما يأتي

في نفسي ينثال عبيره كالسحر، وكانت

صورة عزبته كالعتمة تعصف بي

سحبا تطبق فوق رؤاي وتحمل

صخر الحزن الماثل في العين

وذكرى الأيام المرة

تلهبني – أتذكر أيام تعاستي الصلبة –

تزهر في أعماقي

كاليأس تدمر حسي[1]

نرى في نمط السياق الأكبر الذي تمثله الأبيات مليء بالتضاد والتناقض (لا تأتي – دوما تأتي) ،(تلهمني، تزهر) فهو يحاول أن يسترد السياق مباشرا بعد أن خرقه، مما لا يترك مجالا للانتظار الطويل

[1] حسن الغرفي – قصيدة : جريدة العلم الثقافي 1969م.

الذي ترقبه النفس، فيكون الرد والاسترجاع سريعا في نفس الشطر أو بين الشطرين و بحسب (جون كوهن) : الانزياح الحقيقي هو الذي يخرق كل معيار)[1] .

هكذا و كما حدد (عبد الله راجع) دور السياق الأصغر يحدد دور السياق الأكبر وما يلعبه من دور داخل النص، إذ يتحكم في التأثيرات التي تنجم عن السمات الأسلوبية، فيخلق نسخ فيما بينها أو ردم هذه النسخ بحيث يتحول تكتل السمات الأسلوبية إلى إشباع saturation يصلح كسياق أصغر لسمة أسلوبية موالية، بالإضافة إلى ذلك يتحمل السياق الأكبر مسؤولية إبراز الحدث الأسلوبي الناشئ عن اجتماع مضاد وسياق أصغر، و هو على هذا الأساس يضع نفسه في الدرجة الصفر تاركا المجال لبروز ما يعارضه"[2].

وذلك أن الأخذ بعين الاعتبار السياق أثناء عملية القراءة وهو ما يؤكده (ريفاتير) بقوله (السياق يلاحق القارئ إلى حد كبير مغطيا بذلك كل متواليات الخطاب وهذا ما يفسره تعددية polyvalence مفعول الإجراء الأسلوبي، بمعنى أن هناك إمكانية لدى كل إجراء أسلوبي لتوليد تأثيرات متعددة ."[3]

ب: بلاغة السمة الأسلوبية

في هذا الجانب تسعى القراءة إلى التعمق أكثر في التماس التعابير الملتوية والمتنافر والمتضادة سواء داخل الجملة أو خارجها من أجل الاستكشاف عن آلياتها الداخلية ولتبيين عن كثب كيف يتحول الالتواء و التنافر والتضاد إلى ما يمكن الاصطلاح على تسميته بلاغة الانزياح، وفي هذا التوجيه المنهجي التحليل يجدر بنا الإشارة إلي أهمية الدارس الأسلوبية كونها لا تكتفي بمجال الوصف والاستنباط فهي وما أثبته تحاليلها المنتظمة المتكاملة تتجاوز البلاغة فيما هي تحتويها ، وهذا ما يثبته (ريفاتير) بقوله :(

[1] جون كوهن : بنية اللغة ، ص 21
[2] ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج1 ، ص 41
[3] ميشال ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب ، ص 58

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

تدرس الأسلوبية داخل الملفوظ اللساني تلك العناصر المستخدمة لفرض طريقة تفكير المسن....(encodeur) الكاتب على مفكك السنن. decodeur (القارئ أو المتلقي)؛ بمعنى أنها تدرس فعل التواصل لا كنتاج خالص لسلسة لفظية، ولكن باعتباره حاملا لبصمات شخصية المتكلم وملزما لانتباه المرسل إليه ، و خلاصة القول أنها تدرس المردودية اللسانية عندما يتعلق الأمر بتبليغ شحنة قوية من الخبر."[1]

يكمل دور الأسلوبية في أنها تحاول إعادة تركيب القوانين البلاغية تجاه النص وذلك (أن الأسلوبية – إذا تصورناها بهذا المعني الواسع – تستقصي كل الصفات التي تهدف إلى غاية تعبيرية معينة، وبذلك تضم أكثر بكثير من الأدب أو حتى البلاغة، ويمكن أن تصنف تحت الأسلوبيات كل الصفات التي تضمن التأكيد أو الوضوح، المجازات التي تتخلل كل اللغات حتى أكثر أنماطها بدائية و الصور البلاغية كلها أنماط التراكيب اللغوية، ويمكن تقريبا أن يدرس نطق لغوي من زاوية قيمته التعبيرية "[2] والبحث الذي يقصد به الاتساع في المجال الأسلوبي له علاقة بالسياق وما من تأثيرات وتأثرات لا يمكن للصور البلاغية وحدها إدراك السمات المكونة للسياق النصي الداخلي .

هذا الإجراء التوسعي هو محاولة لجعل الأسلوبية علما " أو لكي نحد من المجال اللساني الذي يعالج الاستعمال الأدبي للغة، لا يمكننا الاستغناء عن الانطلاق من إدراك ذاتي لعناصر الأسلوب فقد بدا بديهيا إذن بأن مرحلة استكشافية ينبغي أن تستبق كل محاولة للوصف، والمعايير التي قدمت يفترض فيها أن تسمح بتحديد الوقائع موضوعيا، فالسياق والتضافر باعتبارهما معيارين لا يلتمسان إلا ملاحظة الأشكال دون المساس بمحتواها أو بقيمتها.

---

[1] ميشال ريفاتير : المرجع السابق ، ص66

[2] اوستن وارين – رينيه ويليك ، ص 228-229

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

أما ما يتعلق بالقارئ النموذجي: فإن أحكام القيمة لا تستعمل إلا بالقدر الذي تعمل فيه على إظهار المنبهات إن التحليل اللساني المطبق عليها وحدها ملائما . وما دام تحديد الهوية هذا لم يحدث بعد فإن التحليل اللساني سيكون عاجزا وحده عن القيام بعزل تلك الوقائع الأسلوبية ."[1].

تنطلق الدراسات الحديثة لتجعل من الانزياح مسألة طبيعية داخل الدلالة، أي أنه هو أيضا دلالة منطقية، و هو ما اتبعه (راجع) في دراسة هذه من مفاهيم (جون كوهن) التي تضع المجاز في إطاره الصحيح وتمكن من اكتشاف العلاقة التي تربط بين المجاز والتضاد بأشكاله المختلفة، و هي علاقة دقيقة تحتاج إلى نوع من الحذر واليقظة حتى لا تسقط في المحظور، ولهذا يقول (راجع) إن قراءته للمتن الشعري المعاصر بالمغرب ستكون انطلاقا من مفهوم التضاد كما حدده (جون كوهن) الذي يتمثل في تكوينه بجمع (بين القطبان المتضادان بعضها ينفي بعضها الآخر ويكون التضاد عندها قويا مثل صغير وكبير، كما و يحتوي (صيغة محايدة) وهي نفي كلي للقطبان السابقان و الملاحظ هنا أن التضاد ضعيف بالقياس إلى قوة التضاد القطبين الأصليين والمفردة (متوسط) هي (صيغة محايدة) بين صغير وكبير ولكنها ننفيهما معا دفعة واحدة نفيا ضعيفا و التضاد يكون كذلك بسيطا مشكلا منطقة وسطى بين التضاد القوي و التضاد الضعيف ويلاحظ (جون كوهن) بأن الصورة البلاغية مصنوعة بتأثير من تمازج اثنين من هذه الصيغ التي لا تسمح أصلا إلا بالانفصال، وعلى ذلك يكون ممكنا تشكيل البنية المنطقية لعدد من الصور البلاغية التي تشكل خرقا منظما لقواعد الاستعمال المتواضع عليه[2]

اكتشاف الانزياحات الدلالية التي تحدث تضادا قويا في القصيدة المغربية المعاصرة يحيلنا على قراءة النماذج التالية و تتبع ما تحمله من قوانين بلاغية عميقة :

1) أحمد بنميمون : يقول

[1] ميشال ريفاتير : معايير التحليل الأسلوبي ، ص 64

[2] ينظر ، عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ،ج1 ، ص61

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

صمتي في منتصف الليل يحدثني يفتح لي شرفات المعرفة المرة.....[1]

2) الحجام علال : كنت جسرا من الصبر

صخرا تدحرجه جمرة القهر

موتا تجدد ميلاده

مثلما يتجدد موت القهر[2]

3) محمد بنيس : تقفوا الآن

في قافلة الألم الفارح

تمشون وقوفا كالأهرام

تخفون عن الحراس المحروسين

تحويل الشمس [3]

4) عبد الله راجع : يفتتح الراوي باسم الألم الشيق

باب الأيام المنسية

ويغني، فتغيم عيوب الأطفال اللوزية [4]

التضاد القوي يجمع بين الموجب والسالب دلاليا داخل المتن، مما يحقق داخله نوعا من المفردات مع بعضها البعض وهو صراع قد يتفوق فيه قطب ما على الآخر وقد يحافظ السياق الذي يبرز هذا التضاد علي توازن المتصارعين بطريقة تجعل منه متتاليا لفظيا ودلاليا يتسم بالتوتر، فالنموذج الأول (لأحمد بنيمون) مثلت اللفظتان (صمتي) (يحدثني) تضادا قويا إلا أن دلالات الصمت تبدو أقوي نظرا لتشبع

---

[1] أحمد بنيمون ، ديوان ، تخطيطات حديثة في هندسة الفقر ، دار البشر المغربية 1924م ، الدار البيضاء ، ص 73

[2] الحجام علال : مسيرة صامتة ديوان الحلم في نهاية الحداد 1975م ، ص 57

[3] محمد بنيس : قصيدة (أنبياء علي طول وعرض الوطن: ديوان في صوتك العمودي سلسلة الثقافة الجديدة مطبعة الأندلس 1979م بدار البيضاء ، ص 27)

[4] عبد الله راجع : (مكاشفات من دفتر الغربة (الهجرة إلي المدن السلفي) ديوان مطابع دار الكتاب البيضاء 1976م ، ص 84

السياق بها وحضورها فيه وهو ما يؤدي إلى طغيان الجانب السلبي من الثنائية الذي ليس سوي مرادف للوقع الخارجي، في وقت يشكل فيه الحديث داخل هذا الصمت موقفا من مواقف المبدع (المغلوب على أمره)، وكذلك الأمر في مثال (الحجام علال) ما تمثله اللفظتان (تجدد ميلاده) (موتا) من تضاد يغلب عليه الجانب السلبي من الثنائية، فتجدد الميلاد هنا هو تجدد لميلاد الموت والأمر نفسه في نموذج (محمد بنيس) (الألم) و (الفارح) متضادان، نموذج (عبد الله راجع) يمثل المصطلحين (الألم) و ('الشق) في هذان النموذجان يؤكد حضور الجانب الايجابي وصموده فيها من خلال التركيب الآخر المناقض الذي يأتي بعد التضاد فمثال (بنيس) تؤكد العبارة (تمشون وقوفا) حضورها كموجب يناقض ما سبقه أما مثال (راجع) (و يغني) تناقض ما سبقها من تضاد[1].

وهذا المتضادات والتراكيب التي تحدثها السياقات الصغيرة مع الكبيرة كلها تتجسد في صور بلاغية (استعارة ومجاز) وذلك أن الصورة البلاغية برأي (جون كوهن) بأنها ليست مجرد زخرف زائد، بل إنها لتكون جوهر الفن الشعر نفسه، فهي تفك إشارة الحمولة الشعرية التي يخفيها العالم تلك الحمولة التي يحتفظ بها النثر .. لديه[2]

إن ما يمثله المثال (يحدثني صمتي) و هو الظاهر في المعنى الجلي لكنه يجهل كذلك معناه الخفي يمثل المدلول الثاني، أي المدلول الملائم، الذي يسعي إلى طمأنة القارئ حين يصطدم بالمدلول الأول، فهو يضطر إلى القفز من التركيب إلى المدلول الثاني الذي يختفي دائما وراء المجاز على شكل استعارة وكناية أو مجاز مرسل أو ما إلى ذلك من صور بلاغية معروفة، وعلى هذا الأساس يمكن فهم التركيب (صمتي يحدثني) كالتالي:[3]

[1] ينظر عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة : الجزء 1 ، ص 64-65

[2] جوهن كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 46

[3] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة : ج1 ، ص 68

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

التركيب	صمتي يحدثني	تضاد قوي
المدلول 01	حديث الصمت	الانزياح
المدلول 02	يدفع إلي التأمل	تقليص الانزياح

في هذا التركيب تجدر بنا الإشارة إلى دور البلاغة في تقليص الانزياح عبر الاستعارة المكنية في (صمتي يحدثني)، و هي نفسها شكلت تضاد قويا يقلص التضاد القوي الأول الصادر عن الفهم الأول للمعنى الصادم، وذلك عن طريق إعادة تكوين السياق الدلالي بمجموع القراءات الواعية.

لقد كان للتضاد الضعيف والبسيط مكونان أسلوبيان لهما تأثيرهما في البناء الشعري بفعل درجة الانحراف التي يجسدانها في المتن وهي أقل من تلك الدرجة التي يجسدها التضاد القوي، ولأن بينهما كما يتجلى داخل النصوص الشعرية يكاد ينمحي بحيث نعثر سيادة تكاد تكون مطلقة للتضاد الضعيف الذي يعتبر كل تضاد بسيط بالنسبة إليه بمثابة أعلى قمة يمكن أن يصل إليها و في هذا الاستكشاف و انطلاقا من أن (اللغة دلالة و لا ينبغي أن يفهم من ذلك –مجازا– كل ما يوسعه الإيحاء أو التعبير بل يعني ذلك بالتدقيق هذا المسلسل القائم على الإحالة على الذي يتضمن تسامي المدلول[1]).

يذهب (عبد الله راجع) مركزا على سمة التنافر والتضاد الافتراضي حسبه في هذا أن تعارض القطبين هذا لا يبدو لأول وهلة نتيجة تضاد، لأن القطب الواحد في هذا التعارض لا يستدعي نقيضه ولكننا مع ذلك نحس بوجود تنافر بين القطبين الواردين في التركيب فالفرق الكامن بين التضاد القوي والتنافر هو نفسه الفرق بين تضاد يقرر وتضاد يفرض، وليس الافتراض في الواقع سوى نقل للتضاد إلى ما يطلبه كلا القطبين المتعارضين، وهو ما

[1] جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 31

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

سنتعرف عليه من خلال النماذج التالية :[1]

1) محمد بن طلحة: معا رحل البحر

فينا ، وقلمت الريح أظفارها الهوج، هل كنت تفاحتي

المشتهاة ؟ وهل كنت آدم ؟ [2]

2) أغيبة الحمري : ومشت على طول المدى طلقات

بارود تناءت في الرمال

قيل انتهي ما كان في الماضي يباح[3]

3) عبد الله راجع:

مساء استدرت وبين يدي لجام جوادي

رأيت الأقاليم تضحك والرمال يضحك فانغرست في الدواخل شوكة[4]

4) مجمد الشيخي :

عسعس الليل ..... لقد ترعرعت سلسلة الإجهاض

تنفس الصبح ..... لقد أشرقت الجراح في الساحات.

فلترفع الأستار[5] .

5) محمد بنيس : هذي الطرقات

كل الطرقات

---

[1] ينظر عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ص 72--84

[2] محمد بن طلحة : .آه يا بيروت : جريدة المحرر الثقافي 1976/11/21م

[3] اعنية الحمري : لمذكرتك ديوان : مرثية للمصلوبين مطبعة الأندلس 1977م الدار البيضاء ص 43

[4] عبد الله راجع : مشاعل عبد الحرمان بن الأشعث : ديوان الهجرة إلي المدن السفلي ، ص 39

[5] محمد الشيخي : حينما يتحول الحزن جمرا ، المحرر 9/3/ 1975م

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

جاءتنا من ماء يقظ يتماسك في مخبوء الحلم [1].

6) أحمد بنميمون:

في النهر الواقف تحت الأشجار وفي الفجر الشاحب

تستلقي الشمس المقرورة

في قلب النهر لتقرأ عن أسرار الظهيرة هذي الحرب الموبوءة[2]

في النموذجين الأول والثاني: يوجد انزياح داخل التراكيب الملتوية بمعناها الحرفي فالتركيب (قلمت الريح أظفارها) تحتوي مدلولين : الأول هو الصريح الذي تكونه القراءة السطحية، وأما المدلول الثاني فهو يشكل انحراف المعني والتواء السياق الدلالي، وهذا التركيب تتجسد دلالته في منطقته مباشرة كون المدلول المنحرف يمثله المدلول الثاني العمودي لأنه يمثل محور الاختيار في خصوبته وغناه وتتم هذه العملية عن طريق المجاز الذي يشكل الصورة المجسدة للمعني في قالب استعاري فالتقليم الأظافر خاصة إنسانية اسندت إلى الريح ، مما شكل هذا الانزياح تركيبا شاذا؛ وذلك أن ينسب فعل إنساني إلى ما هو غير إنساني وفي هذا الموقف المتسم باللامعقولية تكمن قوة التنافر في التركيب الدلالي الناتج عن التضاد اللغوي.

والأمر نفسه شكله الثاني في التركيب (مشت طلقات) الذي يشكل تنافرا عميقا يكمن عمقه في شدة التنافر بين اللفظتين، فالشاعر في هذا يسعى لإخضاع المسموعات (الطلق و صوتها) إلى البصريات (يمشي) إشباع الصفة البشرية إلى الأشياء والوسائل وما يجسد درجة عالية في سلم التنافر، وما يمنحها هذه القوة في التصوير اللامعقول هو كون التضاد فيها عميق لدرجة خرق التصورات الذهنية في لحظة الوعي، وهذا النوع من الدلالات المتضادة المتنافرة داخل السياقات اللغوية تتطلب حضورا لقراءة عميقة تفكيكية للنتاج، وهو ما لفت النظر لدي (راجع) برأيه الذي رآه (كوهن) بأن القراءة لا تكتفي بالوقوف عند خط التنافر، إنها تصبغ على أحد قطبي التعارض دلالة أخري لكي (يستقيم) التركيب

[1] محمد ينس : و الأيام مشتغلة أبدا : ديوان في اتجاه صوتك العمودي ص 41

[2] أحمد بنميمون : بطاقات لمحاربة في المؤخرة : ديوان تخطيطات حديثة في هندسة ، ص 53

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

ويصبح متلائما ((تتداخل الاستعارة هنا لتقليص الانزياح المخلوق بواسطة التنافر (L'impertinence) إن الانزياحين معا متكاملان لكن بالتدقيق لأنهما لا يوجدا في نفس المستوي اللساني .

إن التنافر هو خرق لقانون الكلام فهو يتموضع على المستوي التوزيعي . الاستعارة خرق لقانون اللغة، فهي تتموضع على المستوي الاستبدالي هناك نوع من سيطرة الكلام على اللغة، فتأتي هذه (اللغة) لتقبل أي تشكل حتى تمنح معني للكلام .

إن مجموع العملية يتركب من زمنين متعاكسين ومتكاملين :

1) حالة الانزياح المنافرة

2) تقليص الانزياح : الاستعارة[1]

ذلك أن التنافر يشكل تضاد في الدلالة بين الألفاظ التي يثير ترابطها الدلالي اللامعقول القارئ، وعنده تتحول القراءة إلى تحليل تصوري عميق لأقطاب التضاد في علاقتهما بالموضوع العام، حتى يتمكن المعنى الذي يشكله المدلول بالتجلي عن طريق الاستعارة أو المجاز، وهذا لا يتم إلا بالقراءات المتعددة للسياق العمودي و الأفقي كمحاور اختيار لتشكيل المدلول العام .

ويمثل النموذجين الثالث والرابع : تنافرا يعج بالحركية والانفعال بين الأشياء وموصفاتها اللامعقولة كون الشاعر ينسب صفة فعلية إنسانية إلى أشياء جامدة، وهو ما يعطيها نفسا روحيا بلغة شعرية متضادة ، يستكشف هذا في مثال (عبد الله راجع) (الأقاليم تضحك) و (الرمل يضحك) و مثال (محمد شيخي) في قوله (سلسلة الإجهاض) عندما أسند إليها الفعل (تزعزعت) و هي أفعال إنسانية كلها ، في حين أن الضحك فعل إنساني كذلك في المثال الأول، و هي صفات ملازمة للإنسان كما أننا نعثر في التركيب (لقد أشرقت الجراح) على إسناد الحركة و الشروق الطبيعي إلى الجراح.

---

[1] ينظر : جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص 109-110

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

في تصوير انزياحي أخرقت اللغة التمثيل اللغوي في قمة التصوير له بصفتي التنافر و التضاد نقرأ في نموذج (لمحمد بنيس) (ماء يقظ) إسناد اليقظة إلى الماء، و كذلك في مثال (أحمد بنميمون) (النهر الواقف) (الفجر الشاحب) ، (تستلقي الشمس) كلها صفات إنسانية أسندت إلى ما لا يقبل الإسناد بتاتا، و يشكل هذا التضاد اللغوي إثارة أشد و أقوى و لو على حساب منطقته التركيب و هذا يمثل الوظيفة اللغوية الشعرية.

هذا ما يتميز به الشعر عن النثر كون (الشاعر يستعمل اللغة لأنه يريد التواصل ؛ أي يريد أن يفهم و لكنه يريد أن يفهم بطريقة ما لأنه يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم عند المتلقي يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة العادية) [1] و لا يكون هذا إلا عن طريق توسيع الدلالة عبر الصورة الخارقة كوسيلة لتقصير الطريق المؤدي إلى المعنى المقصود و هو انزياح في أصله واضح؛ أي انزياح استبدالي ، و هي لا تتميز بكونها تتحقق في مستوى مختلف و حسب ، و لكنها تعتبر أي أيضا مكملة لكل الأنواع الأخرى الصورة.

إن الصورة كلها تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية و للاستراتيجية الشعرية هدف واحد هو استبدال المعنى و الشاعر بهذا يؤثر في الرسالة لأجل تغيير اللغة، و إذا كان الانعطاف أو الدوران ضروريا، فلأن الطريق المؤدية مباشرة من الدال إلى الدال الثاني مقطوعة و يتوسط الاثنين الدال الأول الذي ينبغي تنحيته في اللحظة الثانية فإذا كانت القصيدة تخرق قانون الكلام فذلك لأن اللغة تقومه أثناء تحوله، هناك يكمن هدف كل شعر ، في أنه يحقق تغيير اللغة الذي هو في الوقت نفسه تحول ذهني [2]، .

إن الانحراف الذي تشكله اللغة في صناعة الدلالة الشعرية (جزء من مسألة الغموض التي يهتم بها النص الشعري المعاصر و التي يشتد النقاش حولها داخل مسألة أخرى تتعلق بوظيفة الشعر و مهمته الاجتماعية و الواقع إن غموض التعبير الشعري المعاصر لا ينتج عن

[1] جون كوهن : بنية اللغة ، ص 95 .

[2] ينظر : جون كوهن : بينة اللغة الشعرية ، ص 110 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

جدة الأفكار و الأحاسيس التي يريد توصيلها و لا عن ضبابية في الرؤيا لدى الشاعر)[1] المشكل فيما يتجسد عن هذا الانحراف من انفصال و طلاق بين الكلام الشعري و قانون الاستعمال اللغوي و أن المشكلة العظمى لغموضه .

إذ تبدو القابلية الإيصالية لهذا الشعر و إنما تكمن في شكله اللغوي أو التعبيري في العلائق الشكلية التي تحدد التعبير اللغوي على مستوى النثر العلمي و الاستعمالي كفيل بأن يجد لها صيغا إخبارية يمكن أن يفهمها جمهور أكثر اتساعا، إذ أن التعبير الشعري عن الفكرة أو الموضوع هو المسؤول الأكبر عن هذه الشقة المتعاظمة بين بلاغ الشاعر العربي الحديث و بين جمهوره [2] .

و يعني هذا أن الشاعر المعاصر يتعمد تشكيل علاقات الدلالة الموجهة باللغة الانزياحية التي تهدف إلى إحداث خرق نسقي لقانون الاستعمال، مقابل الخروج من التقدير العادي المعتاد، مقابل الإيحاء اللغوي المتمثل في تجسيد الأفكار بالصورة الموحية تعبيرا عن الحالة النفسية و المطابقات المعنوية المجردة في الواقع كرؤيا للعالم المتغير .

فلقد أبدى (راجع) اهتماما بالغا بالمتن الشعري المغربي المعاصر خصوصا التوظيف اللغوي فيه، فقام بإحصاء العديد من المتون الشعرية السبعينية من أجل اكتشاف اللون الذي يميز التنافر داخل الفترة المحددة و من شأن هذه العملية أن تدفع إلى معرفة درجة تفرد الشاعر عبر ما هو مشترك في المجال اللغوي إذ (أن الطريقة الإحصائية تعوزها الحساسية الكافية لالتقاط بعض الملاحظات الدقيقة في الأسلوب، كالظلال الوجدانية و الأصداء الموحية و التأثيرات الإيقاعية) [3] و من ذلك ما تثبته العملية الإحصائية أن المتن المغربي في كثير من

---

[1] ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ص 86 .

[2] ينظر : كمال خير بك حركية الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر ، ترجمة لجنة أصدقاء المؤلف ط 2 ، 1986 م ص 189 .

[3] شفيع السيد : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، مكتبة الآداب ، ميدان الأوبرا القاهرة ، ط 2 ،2009 م ص 217.

حالات التوظيف اللغوي أسندت الصفات و الأفعال الإنسانية إلى ما هو غير إنساني تحركا في فضاء الواقع و تجوالا في المساحة التي تفصل بين النثر و اللامنطقي ، تلك المساحة التي تشغلها الكتابة الشعرية رافضة النثر و اللامنطقي مناحة للشعر فرادته و لكن داخل اللغة المشتركة التي هي النثر و خارج اللغة الأحاجي و الهذيان[1] .

و تعد طريقة العملية الإحصائية التي أجراها (راجع) في دراسته منسوبة في تأصيلها إلى (جون كوهن) الذي يرى في مفهوم الانزياح تأكيد على اللقاء بين الأسلوبية و الإحصاء، و لكون الأسلوبية هي علم الانزياح اللغوي و الإحصاء، فمن الجائز تطبيق نتائج الإحصاء على الأسلوبية لتصبح الواقعة الشعرية في وقتها قابلة للقياس فتبرز كمتوسط تردد الانزياحات التي تقدمها اللغة الشعرية بالنظر إلى النثر ...و تفرض دراسة الأسلوب من الناحية الإحصائية طريقتين : إحداهما تشخيص الواقعة و الأخرى قياسها ..و لن نطلب من الإحصاء خدمة أكثر من هذه لن نطلب منه أن يعطينا مفاتيح الشعر من عنده بل يكفيه أن يختبر فرضية ظهرت لنا من تأمل بعض الأمثلة المتميزة ...و استعمال طريقة الإحصاء يطرح دائما المشكل الشائك ، مشكل تكوين عينة ممثلة للمجموع المدروس و المجموع هنا هو كافة و الإشعار المنشودة أو التي اشتهرت بهذه الصفة ، ثم نحتاج إلى القيام باختيار في هذا المجموع ، و كلما كان الاختيار واسعا كلما زادت حظوظ تمثيليته، و لضمان نجاح العملية الإحصائية لظاهرة الأسلوبية يجب احترام المبدأين التاليين :

أ : إبعاد كل نظرة معيارية : فاللسانيات إنما أصبحت علما يوم كفت عن فرض القواعد و اتجهت لرصد الوقائع .

ب: تجانس المتون الشعرية المدروسة : كلما كانت الموارد المدروسة متجانسة كلما زادت حظوظ ظهور الملامح المشتركة[2].

---

[1] ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ص 90. 95 .

[2] ينظر : جون كوهن، بنية اللغة الشعرية ، ص 16. 20 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

إن للعملية الإحصائية في الدراسة الأسلوبية مكانتها المنهجية وسط المناهج النقدية المعاصرة و هي بهذا غدت علما يتسم برصد الوقائع و تحليلها ، ثم وصفها انطلاقا من إحصاء السمات و تتبع علاقتها بالمكونات الدلالية الأخرى التي تمثلها الأعمال الفنية المحددة في الدراسة ، ذلك أن (الأسلوبية التكوينية ترتكز على تحليل الوظيفة التي تقوم بها الظاهرة الأسلوبية بالنسبة إلى الكتاب أو الكاتب أو العصر أو الفن ، و لذلك فإنها تعد لونا من ألوان النقد التطبيقي و يسميها (بيرار جيرو) pierre Guiraudالنقد الأسلوبي ، و يحدد مهمة هذا النقد بتقييم الطريقة التي استخدم بها الكاتب الإمكانات الأسلوبية في اللغة .)[1] .

إن الانزياح كمكون أساسي في المتن الشعري يتجاوز الجملة الواحدة و الشطرين إلى نوع آخر يتطلب الكشف عنه قراءة النص بمجمله أو للمقطع بكامله، و هو يحتوي الدلالات و يربط بعضها ببعض من حيث كونه تتاليا يعكس وحدة فكرية و شعورية ،و هو فيما أسماه (راجع) (انعدام السياق كونه يشكل انقطاعا داخل السياق ؛ أي أنه توقيف لفكرة ما قصد الشروع في فكرة أخرى لا علاقة لها بسابقتها رغم أن الصيغة الثانية تبدو أقرب إلى الكلام المنطقي من الأول إلا أن انعدام الانسجام فيها عائد وضع ربط بين صفة جسمانية و صفة أخرى أخلاقية في وقت يتطلب فيه استعمال الواو صفة أخرى جسمانية)[2] .

و لتوضيح هذا الذي سبق من كلامنا نتمثل بما جاء في قصيدة (و الأيام مشتعلة) ل(محمد بنيس) يقول فيها :

هذي الطرقات

كل الطرقات

تأتي في نفس طريق القلب

سويت لها شجرا في ذاكرتي و دخلت

إليها آوتني حيطانك يا حي العطارين

---

[1] شفيع السيد : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، ص 187 .

[2] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ج 1، ص 97 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

الأطفال يسوقون الكلمات و يشتغلون

بها صدقني يا فلك العينين

سمعت أعصابهم تتحدى الصمت

هذه الطرقات

كل الطرقات

جاءتنا من ماء يقظ يتماسك في مخبوء الحلم[1]

الملاحظ أن (محمد بنيس) في البداية كان يتحدث عن الطرقات في كيانها طريق للسير و بعدها ينتقل في المقطع الثاني : يخاطب حيطان حي العطارين، و يتحدث عن الأطفال، بعدها يعود إلى السياق الذي ابتدأ به القصيدة، و إعادة المسار الدلالي إلى سياقه الأول، أو ما يسمى بانعدام السياق، و هو انزياح داخل القصيدة يتميز بانقطاع السياق لفترة ثم يعود به الشاعر مرة أخرى ، فهو يمتد بالدلالة ثم يخرقها بكسرها لا تجاه آخر، ثم يعود بها انعطافا إلى السياق الرئيسي كمحور للشعرية ، و إزاء هذا المعطى الشعري يمكننا القول أن في هذه الصور و الانزياحات بأنواعها إننا أمام انزياح تعددي يتسم بالمجازية و الاستعارية اللغوية .

و قد وجد هذا الشكل الشعري المتسم بالجريان السياقي و الانفلات الحسي عند المدرسة السريالية يقول أحد مؤسسيها الشاعر الفرنسي (بريتون) إن السريالية آلية نفسية ذاتية خالصة تستهدف بواسطتها التعبير إن قولا و إن كتابة و إن بأية طريقة أخرى عن السير الحقيقي للفكر ، هي إملاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل و خارج اهتمام جمالي أو أخلاقي)[2] .

و هو ما يعني الانطلاق الكلي في عالم اللاواقعي و عالم الغوص في أعماق التجربة الرؤية للعالم، في مجال النص الذي لا نهاية له، و من المعروف (أن السريالية قد تبنت هذا التشبيه إن الشعر و الأحلام و الهذيان تتقاسم جميعا هذه الصفة السلبية المشتركة ، فإنها تجد

[1] محمد بنيس : ديوان في اتجاه صوتك العمودي .

[2] والاس فاولي : عصر السريالية : ترجمة خالدة سعيد ، منشورات نزار قباني ، بيروت 1967 م ص 14 .

نوعا من الوحدة المتسامية في المستوى المتعالي على الواقع، إن بروتون يسلم القيادة لهذه الصدفة الموضوعية ؛ أي لمبدأ فوق الطبيعة ، لكي تعلل التلاقي بين الوقائع الاعتباطية في الصورة الشعرية التي تفرزها الكتابة العفوية)[1]

يتوصل (راجع) من خلال دراسته اللغة و بنيتها في المتن الشعري المغربي المعاصر إلى نتيجة مفادها (أن هناك مقاطع أو جمل بدا أنها لا تنتمي إلى عالم النص و بدا أيضا أنها تأتي على شكل إقحام لعالم الأشياء و الطبيعة داخل عالم الأشخاص أو على شكل موضوع هامشي قد يأتي على صورة حوار أو حكاية أو استرجاع لذكرى ، يوقف مسيرة النص قليلا ثم يتوارى تاركا المجال للموضوع الرئيسي، و في أغلب هذه التشكيلات تلعب الجمل المقحمة دور أساسيا داخل القصيدة مما يؤكد أنها ليست من قبيل الحشو في شيء، و أنها تختزن طاقة مشعة قادرة على الدفع بالموضوع إلى مجالات أبعد)[2] .

هي ملاحظات جاءت نتيجة دراسة دقيقة أسلوبية إحصائية تتبعت الألفاظ و الجمل و السياقات الكلية و يضيف (راجع) مستخلصا لحكما نقديا هام بخصوص المتون الشعرية المدروسة يتمثل في قضية ظهور انعدام الاتساق قد جاء على أشكال ثلاثة (قصيدة التداخل / و قصيدة المقاطع المرقمة/ و قصيدة المقاطع المعنوية / ففي حين تميل قصيدة التداخل إلى المزج بين جمل ذات اتصال وثيق بالموضوع الرئيسي و جمل أخرى يبدو لأول وهلة أنها بعيدة عنه تمثل قصيدة المقاطع المرقمة إلى حصر الموضوع الهامشي في مقطع خاص يطول و يقصر، و تميل قصيدة المقاطع المعنوية إلى الطريقة نفسها مع إضافة عنوان متميز و خاص بهذا المقطع دون سواه، و الملاحظ في هذه النقطة أن قصيدة التداخل أكثر هذه الأنماط إثارة بانعدام الاتساق فيها ، لأن المزج يتم داخل سياق واحد من المفروض من وجهة نظر كلاسيكية أن يحافظ على تماسكه ووحداته المتتاليات على الأقل من الناحية الدلالية و لأن النمطين الآخرين يمكن

[1] جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 173 .

[2] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، الجزء 1 ، ص 110 .

تبريرهما حتى من وجهة نظر كلاسيكية باعتبار المقطع المعنون قصيدة مستقلة بنفسها داخل نص شعري يحتوي على عدد من المقاطع)[1] .

و الواقع (أن النقد الكلاسيكي منطقي مع نفسه حين يرفض قصيدة التداخل رفضا باتا و يعتبرها من قبل الهذيان و الهلوسة ، مادام هذا النقد قائما على تصور شكلي للكتابة الشعرية يسقط به إيمانه الأعمى بالنمطية في عجز تام عن محاورة القصيدة المعاصرة و فهم جدليتها الباطنية فالقصيدة المعاصرة لا تقاس بمقدار مراعاتها لقواعد المنطقية في التفكير و الكلام إن الشذوذ الذي نلاحظه في النص الشعري المعاصرة شذوذ مقصود و مبرر)[2].

هو ما ميز هذا الشعر الوافد على الحضارة المفتوحة (ليؤدي الغرض الجمالي الخاص للفن الشعري صار من العادي أن توجه الوسيلة أكثر فأكثر إلى الوظيفة، و ابتداء من الرومانسية تطور الشعر في اتجاه ما أسماه (فاليري) و (برومون) (الشعر الخالص) ..و قد صار الشعر أكثر شاعرية مع تقدمه في التاريخ و تبدو هذه الظاهرة قابلة للتعميم، و قد تسمح بتعريف الحداثة الجمالية فكل فن ميال إلى الرجوع إلى أصله بطريقة من الطرق باقترابه المتزايد من شكله الخاص الخالص فالشعر يسير نحو الشاعرية الخالصة مثلما يتقدم الرسم عبر الفن المجرد من فن الرسم الخالص)[3].

و هو ما يمليه الواقع المتغير على الفن و الإبداع من زيادات في التأصيل و التعلق بما هو أقرب و أنفع لخدمة الإنسان في عصره ، من توجيه و إرشاد ثقافي و اجتماعي و سياسي و مساعي التربية الروحية و الأخلاقية التكاملية من خلال الكلمة الهادفة المركزة المتميزة بدقة الرسالة، (فقد اتبع الشعر تطور المجتمعات فلم يتوقف عن تطوره في اتجاه ديمقراطي فبعد أن كان مقصورا على الآلهة و الإلهيات فتح اليوم أبوابه لحشود العامة)[4] .

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ص 110 .

[2] المرجع السابق ص 110 . 111 .

[3] جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 21 . 22 .

[4] جون كوهن : بينة اللغة الشعرية ، ص 38 . 39 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

02 : بنية الإيقاع الشعري.

نالت الشعرية العربية الحديثة نصيبها من سؤال التجاوز و الرفض و البحث المستمر عن شكلا يتلاءم و مقتضيات العصر و يصطلح مع المعطيات التي يفرضها الفكر الآني، يمثل معادلة الواقع الاجتماعي المتأثر بما يحيط به من أحداث أمام كل ما هو تقليد و ركود صامت ووعيا من ضرورة التحديث و التطوير تم الوقوف على آليات هذا الوافد الذي ظهر في الثقافة الشعرية العربية بدت القوانين الشعرية التقليدية بحاجة إلى إعادة صياغة و قراءة واعية لمجالاتها التطبيقية بعد أن تجلت فيها الصرامة و الغموض و التشدد هو ما جعل التواجد التجريبي في الإبداع الشعري التفكير في إعادة النظر و التفكير الفعلي في قواعد و تشكيلات الشعرية المطبقة على الشعر، و البحث عن البديل المرن الذي يقبل الخرق و الاختراق كسبيل للوصول للفاعلية الفنية المعاصرة.

ذلك أن (الشاعر الكلاسيكي كان يتمتع بسلسلة من إمكانات التعديل المجازة و لكن المحددة بصورة صارمة و المشروطة ، أما شاعر البيت الحر فإنه سيفيد من هذا الإمكانات بصورة مطلقة و بدون شرط أو تحديد ليستخدمها (نقاط عبور) من وزن إلى آخر بحثا عن حركات و فوارق إيقاعية تستجيب بنحو أو بآخر إلى الاندفاعات المتسارعة و غير المنتظمة غالبا لشحنته الشعرية)[1] في مناخ جديد تتنفس فيه الذوات المتفاعلة التي تتحمل مسؤولية الاختيار الشكلي و الحراك التجريبي لكل ما هو إنساني و تجريبي يلامس روح العصر و الأنساق مع ضروريات الحياة و متطلبات التاريخية المخلخلة.

فعلا قد ظهرت دراسات فاعلة أعادة قراءة التراث و فهم الممارسات الفعلية المكونة للبنية الداخلية علم العروض العربي خصوصا ما جاء به الخليل بن أحمد الفراهيدي المؤسس الأول، و لعل أهم هذه الدراسات دراسة الدكتور (كمال أبو ديب) في البنية الإيقاعية للشعر العربي ساهم من خلالها بشكل كبير في إعادة النظر في النظرية العروضية التقليدية، و تجسيدا فعليا لقراءة واعية نحو البديل

---

[1] كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، المشرق للطباعة و النشر و التوزيع ، د(ط، ت) ص . 288

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

المعاصر لعلم العروض، و رأي عند تحليله لهذه الظاهرة أن الفاعلية الأكثر خطورة في صياغة التاريخ ليس الوجود الفيزيائي الفعلي لمكونات و عناصر محددة و أنما هي فاعلية الإطار الذهبي و تركيب بنية العقل المعاين للوجود الفعلي، من هنا ينشأ مفهوم التراث البديل أو التراث الآخر الذي يمكن اكتشافه جنبا إلى جنب مع التراث المؤسس المتقبل، فالتراث كما نفهمه الآن انعكاس لمفاهيم ذهنية معينة امتلكتها الأجيال التالية أكثر مما هو واقع فعلي محدد.

إن الفكر المحايد هو الذي أعطانا التراث تعبيرا عن أبعاده و طريقة معاينته بالدرجة الأولى ....يؤكد هذا أن التراث في الوجود الفعلي شيء و التراث في ذهن الفكر شيء ؛ أي أن الحقيقة التاريخية ذاتها ليست الفاعلية الأساسية في تشكيل صورة التراث، و إنما الفاعلية هي المفاهيم الذهنية التي تتشكل عند المفكرين...التراث ليس مضطربا مختلا، خارجا عن العروض، و ليس فيه من عيوب بل هذه العيوب انعكاسا للمفهوم الذهني المسبق الذي نتحرك في إطاره على التراث[1] .

إن المفاهيم المسبقة التي يحررها دارس العروض في نقدها من أجل تحديثها و خلق الجديد في توظيفها، هي من أعاقت فهمها لدى الباحث و المجرب الشاعر المعاصر، ذلك أن الثورة الحقيقة في فهم هذه الظاهرة هي البحث عن طريقة معينة في فهمها بمعاينتها و صقلها بما هو بين أيدينا من قوالب فنية جديدة و تركيبها بحسب الضرورة الإيقاعية الجديدة إذ أن (الشذوذات الإيقاعية التي تصادفنا في الإنتاج الحديث في الغالب شذوذات وزنية كمية الطابع، و لذا فإن الإجراءات و حيل التلفظ أو الإنشاد المستلهمة من اللهجات المحكية التي يمكن أن نفكر فيها لمعالجة الخلل الحاصل تهدف بوضوح إلى إعادة التوازن الكمي الذي يفرضه الجمود الصوتي للعربية الكلاسيكية.)[2]. فالشاعر الحديث يثقف ذاته من خلال منابع التفكير لديه: بداية من المحيط الذي يعيش فيه، يتمكن من أذواقه الخاصة و يوليها النباهة

---

[1] ينظر: كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين، بيروت ط 1 ، ديسمبر 1974 م ص 30 / 32 .

[2] كمال خير بك : (حركية الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 326.

الكاملة، و هي وحدها من يستقي منها إيقاعه الشعري الخاص و يتمكن عندها من خلخلة المألوف و إزاحة الحجاب عن القوالب الإيقاعية الصامتة/ الساكنة في ما هو إبداع عربي أصيل.

هذا المعطى يحيلنا للقول أن الإيقاع لدينا هو بحاجة إلى منهج يسير المبدع الشاعر و يسايره في القول نظرته المعاصرة ، منهج يضيء الإيقاع و يمكن الشاعر من إعطاءه النفس الذي لا ينقطع و لا يتصدى من ذلك ما جاء في المنهج البنيوي السياقي الذي لا يعتمد على تحديد الوحدات المعزولة أو على السطر المعزول فقط، بل يلجأ أحيانا إلى تحليل السياق الكلي واصلا تحديداته النهائية عن طريق القصيدة أحيانا و شطري البيت الواحد أحيانا أخرى ، و هو في كل ذلك يعتمد أولا على النبر اللغوي و يدرس الإمكانيات التي يقدمها اكتشاف هذا النبر في تحديد طبيعة البيت و كشف نموذج النبر الشعري عن طريق تحديد وحداته المكونة.)[1] ، فالتحليل الإيقاعي يقتضي منا تحديد الدلالات و مقاطع المعاني و تتبعها بحسب السياق الذي تجسد الجملة الشعرية.

كان الظهور الأول لمثل هذه القوالب الإيقاعية الجديدة في الأربعينيات من القرن العشرين عندما تخلى الشاعر حينها على القافية و نسف نظام الشطرين و تم تغييره بنظام التفعيلة كوحدة إيقاعية متكررة بكل تحولاتها و تمظهراتها الصوتية، فبثت ظاهرة التدوير الشعري للنظام الإيقاعي العربي؛ الذي قوبل بالنقد و محاولة الدفع و القطع من قبل الكثير من النقاد و الدارسين العرب حتى من قبل أحد مؤسسيه أمثال (نازك الملائكة) التي قالت حينها (أن الشعر الحر الذي يزاوله الكثيرون يعاني من فوضى الإضراب فليست فيه وحدة الضرب في الكثير الغالب من الأحيان، فإذا نظموا في البحر الوافر رتبوا التفاعيل بالشكل التالي:

مفاعلتن . فعولن

مفاعلتن . مفاعلتن . مفاعلتن . فعولن

مفاعلتن . مفاعلتن . فعول

---

[1] كمال أبو ديب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص 399 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

مفاعلتن . فعولن

و هو محاكاة واضحة للنظام الذي يجري عليه إيقاع الموشحات العربية القديمة[1].

رفض الشعر الحر هذا التكوين الإيقاعي من جوانب عدة، منها ما وجده في مرحلة التأسيس الأول لهذا النوع الشعري من نقائص في هذا الوافد (عدم وجود العامل الزمني في الإيقاع ، ففي الشعر العمودي تتوقع بعد مضي كذا ثواني ضربة أو وقفة معينة أو رويا معينا يمنح النفس متعة ولذة خاصة كذلك الأمر في الشعر الحر قد اقتبس من كل فن الجانب السائب أو الفوضوي منه، فقد اقتبس من النثر فوضى القافية، و من الرجز فوضى التفاعيل و فوضى ازدواج الأسطر ، و من الموشحات و البند فوضى طول الأسطر، و من السريالية فوضى الأفكار و المعاني)[2].

الإيقاع أصله انه موجود في كل كلام، شرطه الأساسي هو التغني و النغم الصوتي موجود في كل اللغات ينبع إيقاع الشعر من (التركيب الشعري . النظم الشعري عامة yerse أو البيت مثلا) و الوزن mètre الذي يجد فيه الإيقاع تبلوره الخارجي (تعبيره الخارجي) من العاملين التاليين : أولهما/ ملاحظة توفير نظام محدد لتوالي المقاطع ضمن البيت، فلا يمكن لمقطع أن ينفرد بنظام خاص خارج عن الأنظمة الصوتية المكلمة للمقطع داخل المجموعة .ثانيهما: الحدوث المنتظم للهجة accent مدلولا عليها إما بالنبر stricts أو بوسيلة أخرى ، فلا يمكن للنبرة أن تخرج عن إطارها المحدد لها من قبل الشاعر عن طريق معارفه الشخصية بطابع القول اللهجي لدى مجتمعه، و يبلغ ارتباط إيقاع بيت شعري بالخصائص الصوتية phantic للغة التي بها يكتب درجة من الإطلاق (الكمال) تعادل درجة كمال ارتباط مقاطع الكلمة في نثر اللغة المعينة (بهذه الخصائص الصوتية) و القضية قبل كل شيء هي قضية الاستغراق الزمني dérations للمقاطع و النبر الذي به تنطق[3].؛ أي يجب أن تحظى هذه المقاطع جميعها بتوقيت صوتي متوافق و موحد مع النغمات الصوتية المحددة مقاطعها في الجملة الشعرية الواحدة،

---

[1] ينظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، منشورات مكتبة النهضة، ط 1968 م ص 59 . و كتاب : صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري و القافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد العراق، ط 5 ، 1397 هـ ، 1988 م ، ص 410 .

[2] صفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري و القافية ، ص 410 .

[3] ينظر : كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص 402 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

و هذا كلها محاولات لاقت استحسانا في التوظيف الإيقاعي مع الوافد الجديد المتمثل في ظاهرة (الشعر الحر).

إن حركية هذه الثورة الإيقاعية التي سميت فيما بعد بظاهرة (الشعر الحر) لم تصل إلى حد رفض قوانين العروض الخليلية، و لم تنسج لها إيقاعات متميزة مخالفة نظرا لأنها هي الأخرى سعت لتوظيف الإيقاع الصوتي فقد لاقت في بدايات تجربتها نوع من السخرية و التهكم و عدت القصيدة المبنية على تكرار التفعيلة نمطا من النثر ليسر إلا، بل إننا لنجد شاعرة ممن ساهموا في ميلاد القصيدة الحرة تنتزع للتنكر لما أسهمت به ، فترى أن كثيرا من المغالين في استعمال الشعر الحر سيرتدون في السنين القادمة إلى الاعتدال و الاتزان و يعودون إلى الأوزان الشطرية، فيكتبون بها بعض شعرهم[1].

و السبب في ذلك أن تلك المرحلة التأسيسية كانت لا تزال تتلمس سؤالا تعريفيا بالمرحلة الشعرية و مقتضياتها و متطلباتها حتى تفهم و تهضم أنساق و أشكالها الشعرية بمتغيراتها الإيقاعية و تحديثاتها الشكلية حتى يحصل لها التلقي و القبول، أليس كل جديد مردود ؟، و إن كان لابد من رده و محاربته إلى أجل قريب حين يتذوقه المتذوقون و يتلقاه المتلقون بوعي منفتح متماسك و عقل واقعي معاصر .

هكذا جاءت الردود التي أدركت ضرورة استقبال هذا الوافد من ناقد رصين (محمد النويهي) من خلال شرحه الساطع لما جاء به (الشعر الحر) كونه أتى بالجديد الذي يليق بعصره و اعتبر أن تحطيم وحدة البيت يكون بربطه بالبيت التالي ربطا معنويا قويا، بحيث يحمل القارئ على ألا يقف بصوته إلى آخر البيت بل يستمر في القراءة واصلا به البيت الذي يليه و لجاءوا أيضا إلى تقسيم المعنى في خلال البيت الواحد حتى يحملوا القارئ على أن يقف في خلاله مرة أو أكثر من مرة دون أن يستكمل الوحدة العروضية للبيت . على أن بعضهم لم يكتف بهذا بل جرب الربط اللفظي بين البيتين، و هي وسيلة تعلموها من الأشعار الغربية المعاصرة التي تفتن فنونا عديدة في القضاء على وحدة البيت و تعليق الأبيات بعضها ببعض، فتفصل بين فعل الكينونة و خبره بل بين جزئيه إذا تكون من جزأين، و تفصل بين حرف الجر و مجروره (اذا استعملنا التعبير العربي) و بين أداة التعريف و المعرف)[2]، ما يعنيه هذا الفن

---

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 / ص 118 .

[2] محمد النويهي: قضية الشعر المعاصر الجديدة، دار الفكر العربي ، بيروت مكتبة الخانجي، القاهرة ط 2 / 1971 م ، ص 276 . 277 .

الظاهرة هو وجوده بنفسه في ذات الشاعر، لا يصدر عن جهل بالقوانين أو بالتمرد على ما هو متفق عليه ، بل أنه الفن الذي يطلع إليه العصر و يتطلع إليه القارئ المعاصر ، فالشاعر المعاصر ركز على الإتيان بالمعاني داخل السياقات المتنوعة الممزوجة بالإيقاعات الداخلية التي تشعر المتلقي بالانتقال السلس من مقطوعة إلى أخرى و من بيت لآخر حتى نهاية القصيدة.

و قد توصل (كمال أبو ديب) إلى أن الإيقاع إنما هو تجاوز لكل قديم يوقف الفكر التجاوزي ، و أن (الأنماط التي تنحصر ضمن أبحر الخليل ليست أكثر شرعية من الأنماط الحديثة ، هذه الأنماط متساوية في درجة شرعيتها، إذ أنها جميعا تستجيب للأسس الإيقاعية عند العرب لأنها تنبع من الحدوث التتابعي للنوى الإيقاعية الجذرية ذاتها (فاعلن . فعول)؛ أي شرعية تضفي على أحد الأنماط دون غيره ، تعتمد مقاييس خارجية لا علاقة بنيوية لها بالأسس الحقة للإيقاع العربي الشرعية الوحيدة التي يبرر وصف نمط لتحقيق تفاعل بنيوي بين حركية الإيقاع و الحركة الداخلية للعمل الشعري و هذا المقياس مقياس كيفي موضعي من دراسة تطبيقية لكل عمل شعري يتلقى و لا يمكن تعميمه على كل عمل فني يحقق نمطا معينا للتشكلات الإيقاعية)[1].

خاصة و أن الإيقاع في الشعر يعني (التكرار الدوري لعناصر مختلفة في ذاتها متشابهة في مواقعها و مواضيعها من العمل بغية التسوية بين ما ليس بمتساو و بهدف الكشف عن الوحدة من خلال التنوع و قد تعني تكرار المتشابه بغية الكشف عن الحد الأدنى لهذا التشابه أو حتى إبراز التنوع من خلال الوحدة)[2]، فالشعر و هو يحتوي الأذن السامعة يتحسس للأصوات و إيقاعها من مقطع لآخر، فهو يسعى للحفظ على النغم الموسيقي من بداية القصيدة إلى نهايتها من خلال متابعته للحركة الداخلية أثناء نسجه لأبياتها.

يبدي (عبد الله راجع) بهذا الخصوص رأيه في ما قالته (نازك الملائكة) موضحا أن حركة الشعر الحر في ثورتها على الإيقاع تظهر في كونها (شقت طريقها بخطى ثابتة و بجرأة لا عهد لدارسي الأدب بها، حتى أنها أخذت تبتلع بعضا من روادها بعد فترة وجيزة من الزمن، و ما تخوفات (نازك الملائكة) من طغيان هذه الحركة و انتشارها بين الشعراء الشباب على امتداد الوطن العربي، إلا إحساس منها بأن

[1] كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 84 / 85 .

[2] يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة / ترجمة : محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة، 1997 م ص 70 / 71 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

الكثير من الآراء التي أوردتها حول قوانين قصيدة (الشعر الحر) ليس سوى دليل يؤكد عدم قدرة الشاعرة على مسايرة هذه الحركة، في تطورها السريع و يشير إلى جهل فظيع لحركية الإيقاع في مسايرته لاضطراب العاطفة و تموج الأحاسيس المتنوعة)[1] .

إن الإيقاع نفسه يشهد حراكا موازيا لحركية الإنسان (فهذا النمط الفوضوي في التنقيط و التوزيع الذي استثمرته حركتنا الدادائية و السوريالية بصورة كبيرة هو واحدة من الوسائل الناجعة التي استفاد منها الشعراء العرب المعاصرون لتحطيم العبارة التقليدية)[2] .

و هو يحاول أن يواكب ما طرأ عليه من وافد فكري حديث، مما يؤدي به الوعي الذات المكون لديه بالخضوع للذوق متعة فيما يعلم من متغيرات داخل هذا النص أو المنجز الفني ، فالقصيدة و هي تتمايل بإيقاعاتها المتنوعة (تميل إلى(تحقيق ذاتها أولا باعتبارها إيقاعا مستقلا قبل أن تصل إلى التعبير بالكلمات و أن هذا الإيقاع يمكن أن يولد الفكرة أو الصورة)[3] و هذا ما يجعل الإيقاع يتحول من النظرة الضيقة ذات المعيارية إلى النظرة الواسعة ذات العلاقة بالدلالات المكونة للشعر بمعية الموسيقى و لذلك اعتبر الإيقاع في النظرية الأدبية الجديدة (الدال الأكبر في الخطاب الشعري الذي به و بتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يبني الخطاب الشعري و مسار التفاعل بينها هو ما يحقق للخطاب دلاليته)[4]

و هو رغم سعته إلا أنه : (لا يلغي العروض بقدر ما يقلصه إلى مجرد دال من بين الدوال الأخرى المنتجة للدلالة)[5] هذا الانتقال الوظيفي في الشعرية أصبح يهتم بالدلالة فيها دون مراعاة التعقيدات التي تسببها أدوات الشكل، فالإيقاع بالنسبة إلى الشعر المعاصر مجرى الأداة النغمية التي تجري حولها الأذواق، لحصول الإمتاع مع وجود المعنى فهي أداة حيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطا

---

[1] عيد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، الجزء 1 / ص 118

[2] كما خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص 150 .

[3] ت . س . إليوت: في الشعر و الشعراء، ترجمة : محمد جديد ، دار كنعان للدراسات و النشر/ دمشق سوريا ، ط 1 / 1991 م ، ص 42 .

[4] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث ، بنياته و ابدلاته ، الجزء 2 (الرومانسية العربية) دار توبقال للنشر المغرب ط 2 / 2001 م ص 69 .

[5] محمد بنيس : المرجع السابق : ص 69 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

حميميا بما تؤديه اللغة في السياق الكلامي و يجسده الأداء الصوتي (إنه الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات طريق إطفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، تختلف تبعا لعوامل معقدة الإيقاع إذن حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني حين تكتسب فئة من نواه خصائص مميزة عن خصائص الفئة أو الفئات الأخرى فيه الإيقاع بلغة الموسيقى هو الفاعلية التي تمنح الحياة للعلاقات الموسيقية المتغايرة التي تؤلف بتتابعها العبارة الموسيقية)[1] .

إن قيام هذه الحركة التجاوزية لمفاهيم الإيقاع و دوره الشعري جاءت تلبية لحاجة ملحة تطلبها الفاعلية الشعرية التي عانت من تحامل المعايير الصارمة في النظام العروضي لقرون قديمة مضت، فالحراك ظهر نتيجة (إدراك الشاعر العربي المعاصر بأنه لكي يعبر عن تجربته الشعرية، بكل صدق و حرارة، مطالب بأن ينصت إلى حركة هذه التجربة في اضطرابها و هدوءها قبل أن ينصت إلى الحركات التي تفرضها القوالب الجاهزة، فكثيرا ما استلزمت حركة التجربة توقيفا للمعنى أو للصوت داخل البيت، فكان الشاعر يضطر إلى إكمال البيت الذي يظل فارغا فمه منتظرا الألفاظ التي تملؤه و إلى أن يلهث وراء القافية المفروضة فرضا في نهاية كل بيت و كثيرا ما استلزمت هذه الحركة اندفاعا للصوت و للمعنى يتجاوز الحدود التي تقيمها القافية فيجد الشاعر نفسه مضطرا إلى بتر هذه الاندفاعية بإحداث وقفة من اندفاع الدلالات بطريقة تحول الكتابة الشعرية إلى محاولة لإحداث تلاؤم قسري بين القالب الجاهز و التجربة المنطلقة)[2] .

من الواضح أن ثورة الشعراء المعاصرين كانت تبحث عن ضوابط و مقاييس فنية تجمع في تحديدها الوظيفي بين الشكل الشعري و المضمون الشعري، ففي القديم لم تكن الطريق الشعرية القديمة تعبر عن الأشياء بفلسفة الوصف فيها لأن المشكل كان في اتباع المقاييس و الضوابط المتحجرة و المبدع لم يكن عارفا / محللا للنفسية المؤثرة في الفن نفسه، حتى جاءت الثورة تطالب بتأسيس قصيدة جديدة ذات البناء العميق و المفاهيم الجديدة استجاب الشاعر المغربي المعاصر استجابة الملهوف لهذه الحركية، و لم تكن الاستجابة الجماعية و الحاسمة لها إلا مع بداية الستينيات، و خاصة مع ظهور مجلة (أقلام) التي يمكن اعتبارها مرحلة عليا من مراحل ميلاد و تكوين ثقافة عربية مغاربية، همها تثبيت قيم فكرية و إبداعية تحررية، تنخرط في مجمل الاختيارات الاجتماعية المناهضة للاستغلال و الاستعمار

[1] كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر، ص 230 / 231 .

[2] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ص 119 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

الجديد[1]، في المقابل يرى (عبد الله راجع) أن أواخر الستينات أخذ الشعر المغربي طابعا آخر، حين اعتنق شعراؤها قصيدة التفعيلة واقفين عند حدود الاستجابة المنذهلة لعطاءات الرواد في الشرق العربي في مجال الإيقاع. هذا من جهة و ظهور فئة أخرى عكفت على صقل أدواتها و اختبار قدراتها قصد امتلاك الصوت المتميز و الإسهام بإضافات تغني الحركة الجديدة بنكتها الخاصة[2].

كما و أن هذه الفترة ظهرت فيها بصمات التغيير و كان الظهور الفعلي لمكون الشعرية المعاصرة ظهورا تمرديا و اختراقا، بحسب (نجيب العوفي) على يد الشعراء المغاربة في زمن السبعينات أو بعضهم على نحو أدق .كانت سباقة لهاثة من أجل ضمان صيرورة الاستمرارية التقدمية، و من أجل تفتيت كلس الأشياء و الأشكال، و البحث دوما عن الخارق و العجيب الخام، و أن الشاعر (أحمد المجاطي) يمسك عصا الشعر من الوسط يقف حلقة بين التروي و التطرف، و من ثم تتعايش في شعره أصداء من تيارات مختلفة لكن من غير أن تخل بتوازنه أو تستلب صورته[3].

و قد توصل (راجع) من خلال دراسته: إلى أن هناك أربع مفاهيم لابد من إبرازها و تحليلها كونها تشكل الأركان الأساسية التي يتم من خلالها الكشف عن البنية الإيقاعية و تجلياتها داخل النص الشعري المعاصر بالمغرب[4] و تتمثل هذه المفاهيم في تكوينها فيما يلي:

1 : لا يمكن أن نعرف البيت الشعري إلا بالمقارنة مع ما ليس شعرا: لأنه و بحسب (جون كوهن) (أن اللغة تقبل التحليل كما نعلم في مستويين : صوتي و دلالي، و الشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معا، فخصوصيات المستوى الصوتي قد قننت و وضعت لها الأسماء، فكل شكل لغوي يحمل مظهره الصوتي، هذه الخصائص ندعوه نظما و لكون هذه الخصائص قد صارت اليوم مقننة بصرامة و مرئية بشكل مباشر فما فتئت تكون في نظر الجمهور مقياسا للشعر) [5] و لأن الشعر هو عبارة عن مجموعة من الجمل النثرية داخل مجموعة من المفردات يتشكل بينها صوت يمثل التنغيم أو الوقفة الصوتية التي تؤدي دورها كفاعلة لتأكيد على المعنى و تركيز الدلالة، (على هذا الأساس يتم نظم القصيدة

---

[1] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة بيروت 1979 م ص 46 .

[2] ينظر : عبد الله راجع القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ، ص 121 .

[3] ينظر : نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة، ص 43 .

[4] ينظر : عبد الله راجع : المرجع السابق، ص 121 / 126 .

[5] جون كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 11 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

انطلاقا من النثر يظل حاضرا في كل كتابة شعرية لا تتجاوز مجرد التنويع الزخرفي لكلام يمكن أن يقال دونما حاجة إلى الزخرفة و التزيين) [1]، و يعنى هذا (أن وفرة الكلمات الوحيدة المقطع في الشعر بالقياس إلى النثر لا تعني ضرورة أن للكلمات القصيرة مزية أسلوبية، فقد لا تكون هذه الواقعة إلا نتيجة لما توفره الكلمات القصيرة من سهولة الوزن، إنها إذن إلا نتيجة للواقعة الوزنية التي تعتبر وحدها مميزا شعريا) [2].

2 : البيت الشعري تكرار كلي أو جزئي لصورة الصوتية نفسها لا ينجز وظيفته التواصلية إلا من خلال الاختلافات الصوتية: (ففي الخطاب العادي يكون تآلف العناصر المتداخلة شكلا قويا، فالموازنة الصوتية /الدلالية تؤثر في جميع مستويات القسيم ...و اختلال الموازنة الصوتية . الدلالية في هذه الحالة اختياري و مطلوب لذاته، و من ثم فهو عنصر فعال في نظم الشعر بل أكثر من ذلك العنصر المناسب للمعرف وحده لا يعدوه إلى غيره) [3] .

3 : تجسد القافية بشكل واضح ظاهرة التماثل الصوتي، سواء أكانت القافية جزء من مفردة كاملة أم أكثر من مجرد مفردة واحدة، فقد شدد عليها القدامى في دورها التأثير على المتلقي و علاقتها بالتماثل الصوتي في القافية لذلك فإن (اللهاث وراء القافية إنما يجعل الشاعر أسير لنهاية البيت...و أن العيب و القصور في النظرة القديمة للقافية كامن في إلحاحهم على أيها لا تكون قافية إلا بتجسيد شروطها و اجتناب عيوبها و ذلك أن التماثل الصوتي . الإيقاعي الذي هو أساس هذه النظرة مكن أن يتجسد خارج تكرار حرف الروي مثلا بل و يمكن أن يتحقق خارج الحيز الذي أعطي للقافية في نهاية البيت؛ أي أنه يمكن أن يتحقق بين تضاعيف البيت نفسه) [4].

4 : تقوم التشكلات الإيقاعية أساسا على تكرار التفعيلة بتحولاتها الممكنة و قد ساهم الخروج على قانون تساوي الشطرين في منح الشاعر حركة أكبر في التعامل مع العروض و ذلك أن امتداد أو تقليص السطر الشعري خاضع لإرادة المبدع الذي يملك من جهة أخرى حرية كبيرة في اختيار القافية المناسبة، فلقد كان الوزن يمارس سلطة كلية على النظم العربي فيما يتضمنه من تفاعيل و أوزان ستة عشرة ثابتة تفرض وجودها على الناظم و توجيه الأخذ بها و مراعاتها(حتى جاء البيت الحر ليحطم القوالب الجامدة

---

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ج 1، ص 123 .

[2] جون كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 17 .

[3] جون كوهن : المرجع السابق : ص 56 . 68 .

[4] ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 /ص 125 .

لهذه الأوزان، و لكي لا يأخذ منها إلا الإيقاع الذي يتضمنها ...إذ أن الشاعر بات يتمتع في شكله الشعري الجديد بالحرية الكاملة في استخدام تفاعيل الوزن كما يشاء؛ أي أن ينشئ بنيته على أساس الوحدة الإيقاعية التي تؤسس الوزن دون أن يتحدد بقواعد الطول و العدد)[1] .

فالوحدة الإيقاعية المتكررة التفاعيل بتحولاتها من جهة و بإمكانية أن تتخذ من تفعيلة أخرى مصبا لها تسمح بحرية كبيرة في تلبية الذلل الذي أصاب الحساسية الشعرية العربية، حتى أصبح نظام التفعيلة (مجرد قنطرة يعبر عليها شعرنا إلى ميادين أعظم اتساعا و تطوير أبعد مدى)[2]، فالنظرة للعروض و موسيقاه أصبحت أكثر اتساعا مما كانت عليه، فالوظيفة الشعرية المعاصرة غيرت مجرى الكثير من القواعد التي كانت تدعى الصلابة و الجهد، و ما توصل إليه النقد زاد من مساحة قبول الجديد لمنفعة فيه، (فالقصيدة المغربية لا تقوم على بحر واحد و لا تتفق الطبيعة الإيقاعية لأبياتها اتفاقا مطلقا، بل تمكن أن تنتقل من بحر إلى بحر دون صعوبة كبيرة)[3]، و أن المواجهة الكبرى التي أصبح يلاقيها الشعر المعاصر مع الإيقاع كونه أصبح يبحث عن دلالات تثير النفس و تحتويها في المعاني الإيقاعية المتحركة في نبراتها الموسيقية من حين إلى حين و هو ما يقتضه الموقف الشعري المعاصر من تتابع الاختراق و زيادة البدائل التي لا حدود لها.

أ : الوقفة الثلاثية و الوقفة العروضية.

سعت القصيدة المعاصرة لإخضاع الإيقاع الشعري إلى متغيرات الأحوال النفسية، كونها تصدر عن الذات المتحررة، التي تحتكم إلى شكل القصيدة في تشكلها، و هو الذي يتبع نظام الوقفة كفاصل صوتي و تتكون الوقفة من نبرات إيقاعية تشكل نموذج معين للإيقاع و هو تجاوز طبيعي ظهر في الإيقاع الشعري المعاصر إذ (أن التجديد الإيقاعي انطلاقا من البيت الحر و فتوحاته الجديدة كان يلقى قدرا أقل من الاهتمام و التحسين وسط هذه المغامرة التجريبية ، و كان معظم الشعراء يندفعون إلى مزج فوضوي بين الأوزان التي تتصف إيقاعاتها بالتباعد نسبيا، و يمكن أن نتصور انعدام التوازن الإيقاعي و

[1] كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 280 .
[2] محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 141 .
[3] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 485 .

(الفوضى) الصوتية الناتجة عن هذا (الخلط) لإيقاعات غير محكمة التوجيه داخل توليف وزني يهيمن عليه إيقاع أساسي يتبع القياسات الكلاسيكية)[1] .

و لكن مع الجهود التجريبية في الشعر و التذوق و السماع القياسي بدأ الشعر يصنع إيقاعه الداخلي و هو (ينشأ النموذج من حدوث النبر على مواقع محددة في التركيب الشعري و يفرض مواقع النبر عاملان: التتابع الأفقي لعدد معين من النواة تجتمع في وحدات إيقاعية متميزة (و طبيعة النوى ذاتها) ثم طبيعة النبرين اللغوي و البنيوي المرتبطين بالتجربة الشعرية بهذا المعنى يكون للتشكيل الوزني أساس كمي أو (أساس من التتابع النووي) ، لكن هذا الأساس ليس مطلقا و إنما هو نسبي في أهميته يعني هذا أن النبر يمكن أن يقع في مواضع معينة من نوى تختلف طبيعتها عن النوى التي يقع عليها في وحدات مناظرة لها في التشكيل الوزني)[2]؛ و يعني هذا أنم الوقفة تتكون من تظافر النبرات الصوتية و تجليها الإيقاعي المؤثر، ذلك أن (الوقفة في الأصل هي حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه فهي في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب لكنها بالطبع محملة بدلالة لغوية... و يجد المتكلم من الطبيعي أن يوقع الوقفة الصوتية عي الوقفة العروضية و تأخذ الوقفة في هذه الحالة معنى محددا ، إنها تسجل الاستقلال الدلالي للوحدات التي تفصل بينها.)[3]

و أما الوقفة الثلاثية كما يسميها (عبد الله راجع) فهي إحدى أهم خصائص البيت الشعري و هي المتجلية في كونه ينتهي بوقفة يتظافر الجانب الدلالي و النظمي و الإيقاعي على أحداثها مما يسمح للبيت بأن يكون مستقلا عن غيره من الأبيات سواء في ذلك التي تسبقه أو التي تليه و قيام البيت على هذه الوقفة الثلاثية لا يمنع من الإحساس بوجود وقفات أخرى داخلية قد تنتج عن قيام البيت على معان جزئية أو على تلوينات صوتية يفترضها الجانب الأدائي ....و كيفما كان الأمر فإن وقفة من هذا النوع قادرة على تحقيق إيقاع عروضي تطمئن إليه الأذن التي ألفت البيت التقليدي و قادرة أيضا على تحقيق إيقاع عروضي قارئ يؤمن بضرورة استقلال البيت أو الشطر و لكنها وقفة غير مقنعة مادامت

[1] كمال أبو ديب : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص 289 .

[2] كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ص 363 . 364 .

[3] جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 55 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

تعمل على احتواء الإيقاع و النظم و الدلالة لتستوي قانونا يفرض فرضا على حساسية شعرية متغيرة و متطورة لا تؤمن بالسكونية و الثبات[1].

تفترض الوقفة الثلاثية سكونيتها على البيت و هو ما يجعل منها فاعلا يؤثر في القصيدة و هو ما تجلى في القصيدة المغربية المعاصرة، فبحسب رأي (راجع) أن الوقفة الثلاثية في البيت الشعري غالبا ما تكون في بدايات الأبيات التي تنتهي بها الوقفة ، و قد بدت في القصيدة المغربية المعاصرة في بداياتها متشابهة من الناحية النظمية فكانت في هذا الفعل مما يجسد نوعا من الثبات النظمي و الإيقاعي، يخنق التجربة و يحد من تدفق الأدلة و تدافع الأحاسيس بطريقة تتحول معها الأبيات إلى قطع متشابهة و متراصة، بدلا من أن تكون نسيجا تغيب مكوناته الجزئية داخل كليته[2]، فالوقفة في انتظامها هي من تنظم صيرورة الإيقاع داخل القصيدة (و إن لم تكن الوقفة ضرورية لتمفصل الخطاب فإنها تمده لا ريب بدعم إيجابي ، فلا شك ـن تفكك نسق الوقفة يؤدي إلى تفكك نسق الخطاب الشعري تفكيكا و إن كان محدودا فهو واقع فكأن هذا هو الهدف الذي يسعى إليه الشاعر سواء كان واعيا بذلك أو غير واع)[3].

و هذا ما يبدو مجليا في هذه النماذج الشعرية المغربية السبعينية :

يقول أحمد بلبداوي:

سلتني الدار لما بيعت الجدران و المسمار

قلاني الباب و المسمار

حملت القرد في الكيس

عصا التجوال في يمناي ناي مطفأ الألحان

---

[1] ينظر: عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، ، ج 1 : ص 127 . 128 .

[2] ينظر : عبد الله راجع ، المرجع السابق ص 128 .

[3] جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 72 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

لعمري من يثير اللحن في المزمار[1]

يقول حسن الأمراني :

و أدخل المدينة

أسير في الأزقة الخرساء

لا تقبلني المدينة المجنونة

ترسلني الأعين نحو الأعين الجوارح

تغتالني الملامح

تلوكني الأفواه

أواه

هذا الذي أقلقنا أيها الأصحاب

هذا الذي أزعج أمننا و غاب[2]

ففي نموذج (أحمد بلبداوي) تمثل نهاية كل بيت وقفة عروضية تجسدها وحدة الإيقاع لبحر الهزج (المسمار . مفاعيل ، الألحان . مفاعيل ، المزمار . مفاعيل.)

نجد أن الصوت يتطابق إيقاعا مع توقف المعنى و تمامه ، ذلك أن التوقف هنا يدل على إتمام المعنى من الكلام الذي جاء قبل النهاية له بغيره و هو ما يحرر وحدة النظم في كل وقفة بتحويل البيت إلى جملة مفيدة، و بهذا نلتمس تجسيدا حقيقيا للوقفة الثلاثية في هذا المثال.

و أما نموذج (حسن الأمراني) فهو يمثل الثبات و السكينة، ذلك أن أبياته في أغلبها تبدأ بالفعل المضارع مثبتا أو منفيا و هو ما يكرس الوحدة الإيقاعية الأخيرة و في هذا الوضع نجد أن البداية تتحكم

---

[1] أحمد بلبداوي، المسمار، العلم الثقافي، 13 . 2 . 1970 م

[2] حسن الأمراني : ديوانه المشترك : البريد يصل غدا ، ط 1975 م ص 20 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

في النهاية و الفعل المضارع في بداية البيت يخلق نهاية متشابهة الوقفة فلنلاحظ المصطلحات التالية (المدينة . المجنونة) (الجوارح . الملامح) كلها نهايات تجيب على الفعل المضارع و تمثل المعنى الذي يسوقه في إيقاع و صوت متساوي و متلازم يمثل الثبات و السكون في البيت الشعري .

ما يراه (عبد الله راجع) في هذا الباب أن هذا المفهوم الإيقاع ما هو إلا استمرار للمفهوم التقليدي للبيت، و ما هناك هو رغبة أكيدة في إسقاط توقف الصوت على توقف المعنى مما يدفع بالوقفة إلى أن تمتلك دلالة دقيقة حين تسجل الاستقلال الدلالي للوحدات التي تتموضع بينها[1]، و عن هذا النظرة يقول (كوهن) بأن (الذي فعله الكلاسيكيون هو اختزال تنافر الصوت و المعنى إلى الحد الأدنى الممكن ، فحرصوا على تلاقي التضمين ؛ أي الوقفة القوية وسط البيت من جهة و اجتهدوا من جهة أخرى في إنهاء الأبيات بوقفات دلالية على نقط و فواصل فاختزلوا بصنيعهم هذا ، ذلك التعارض و لم يلغوه . فلتحقيق لقاء تام بين النسقين يلزم أن يكون هناك توازن دقيق بين الوقفة العروضية و الوقفة الدلالية ؛ أي أن توافق آخر البيت وقفة دلالية)[2].

إن نزوعا من هذا النوع إنما يقرب البيت الشعري من الجملة النثرية، فإذا كانت الجملة هي ما يقدم معنى كاملا داخل وقفتين ، فإن البيت الشعري في هذه الحالة ليس سوى جملة نثرية تراعي عنصر التوازن بين الصوت و المعنى مادامت الوقفة عنصرا إضافيا يؤكد و يزكي تلك الحدود التي يقف عندها المعنى، و هو ما يؤكده (راجع) بأن القصيدة المغربية المعاصرة بدأت تتخلص من هذه البنية تدريجيا منذ أواسط الستينيات فكان يأتي عوض الوقفة الثلاثية نوعا من الربط بين الأبيات نظما و دلاليا و أحيانا تم الربط إيقاعيا أيضا ، و لكن بنية البيت بمفهومه التقليدي كانت تطل بين الحين و الحين من خلال القصائد، حتى إذا جاءت مرحلة السبعينات انطلق الشاعر المغربي يطور هذه البنية الجديدة القائمة على الربط بين أبيات القصيدة ....كما أن بدايات الأبيات بدأت تتخلص من التماثل النظمي حتى و هي تنتهي بالوقفة الثلاثية [3].

و أما الوقفة العروضية هي الأخرى سجلت حضورها في المتن الشعري المعاصر المغربي، و ما يعنيه هذه الوقفة التي تنتهي بها البيت الشعري هو أن ترتبط الوحدات فيما بينها دلاليا و نظما أو أن تنفصل

---

[1] ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة، الجزء الأول ، ص 131 .

[2] جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ، ص 61 .

[3] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، الجزء 1 / ص 132 .

على المستوى الدلالي لترتبط فيما بينها عروضيا، و هو ما يؤكد (كوهن) بقوله : (أن غياب الترقيم في نهاية البيت يشكل إذن ظاهرة من ظواهر انفصام موازاة الصوت للمعنى الذي يضمن للخطاب البناء ، و هذا سيتيح لنا إدخال حجتنا الثانية المستقاة من مقارنة الشعر بنفسه عبر تاريخه)[1] ، و في هذه الوقفة يأخذ الخطاب تمظهره الكلي بعد أن يأخذ الصوت مساره في وقفات صوتية داخل البيت فاسحا المجال لتكوين وحدة نظمية و دلالية في نهايات البيت الشعري، (فنظرا لكون وقفة آخر البيت أطول من جميع أنواع الوقفة العروضية ، و لكونها الوحيدة التي يجب أن تحافظ عليها في جميع الأحوال ، فلكي نخفف من عدم اتساق العروض و التركيب ينبغي أن نجعل التوقف يصادف وقفة دلالية قوية ؛ أي أن يقع على نقطة و إذا لم يتحقق ذلك فعلى فاصلة)[2] و هذا مع التطور الشعري الذي شهدته الساحة الشعرية العربية كنتيجة لتطور المفاهيم و تبلور الوعي بمجمل القضايا الفنية التي تحكم المجال الشعري مع اختلاف يتضاءل أحيانا و يكبر أحيانا أخرى في قوة الربط بين أبيات القصيدة على حد تعبير (راجع).

و يمكن قراءة ذلك في النموذج التالي :

يقول الشاعر : (الحجام علال) : في قصيدته (الميلاد على شفة النسيان)

عرفت اليوم كيف يكون عرف الزهر مسموما

و كيف يكون طعم السم معسولا

و رعد الموت عرسا في ركاب الوهم محمولا

و كيف يكون وجه الليل مبتسما

و في أحشائه دميت سدى أقدامنا الغرثى[3]

تنتظم إيقاعات هذه الأبيات على إيقاع البحر الوافر (مفاعلتن)، و ما يلاحظ في هذا النسق أنها احتوت على وقفات عروضية من بدايتها إلى نهايتها مع وجود ترابط بين الأبيات بواسطة (حرف

---

[1] جون كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 62 .

[2] جون كوهن: المرجع السابق ، ص 65 .

[3] الحجام علال : الميلاد على شفة النسيان ، ديوان الحلم نهاية الحداد ، ص 15. 16 .

العطف) و هو ما يدل على أنها متشاكلة المعاني فيما بينها ، و يؤكد ذلك بأكثر وضوح وجود (الهاء) في أحشائه كمضاف إليه الذي يعود على (وجه الليل) التي سبقتها و هو ما يدل على وجود استمرارية في تتابع الدلالات و تدفقها في نظم يخضع لعروض يتحقق فيه الربط النظمي الدلالي .

إن عنصر التدفق في القصيدة المغربية المعاصرة بأنه وليد عملية تفكيك النظم قصد القضاء على الانسجام بين الوقفات، و الشاعر إنما يعمد إلى ذلك عن قصد و لأهداف يتوخاها و هو لا ينتج شيئا لكي يقع في حبائله فهو قادر على التوقف متى انتهى المعنى و لكنه قادر على التوقف أيضا حتى و لو لم يتم المعنى ....و أن الشاعر العربي المعاصر و معه الشاعر المغربي متحكم في المسار الذي تقطعه قصيدته و هو يدرك مسبقا خارطتها و لديه تطور قبلي عن المجالات التي يمكن أن تخوض فيها تلك القصيدة لذلك فإن عملية تفكيك النظم و توفير مجال تنصب فيه الأبيات في بعضها نظما دلاليا لا يمكن أن يكون عملا عفويا يسوده الارتجال و إنما هو امتلاك لأدوات أكثر قدرة على استيعاب حرارة التجربة و تدفق الأحاسيس و أشد لصوقا بالمجال النفسي الذي يعتبر دعامة أساسية و خلفية من خلفيات القصيدة الشعرية المعاصرة[1] .

الشعر في هذه الخاصية يسعى لإيجاد علاقات دلالية تصنعها الأبيات فيما بينها بعيدا عن مراعاة تماسك الجمل و اتزانها ، و عن هذه الميزة التي تميز الشعر يرى (جون كوهن) (بأن النظم ليس مختلفا عن النثر فحسب بل هو معارض له و ليس شأنه أن يكون مما ليس نثرا بل هو نقيض النثر)[2].

ب: من البيت إلى الجملة الشعرية.

لأن الشعر هو (ذلك الشيء الحميمي الموجود في كل شيء) [3]، كان لازما على الشاعر أن ينتج شعريته من تأثيرات مفعول التجربة الذاتية و الوعي الفكري الموزون مع أنه يسعى جاهدا للحفاظ على إرادة الإنسان في صدق القول و دلالة الشعرية لديه، كل هذا داخل الكتابة نفسها قبل التكوين الأخير، إلا أن الإيقاع في هذا النوع لن يحتفظ إلا بالوقفة الصوتية داخل الفقرة الشعرية و هي وقفة لا علاقة لها بالعروض ، إذ نهاية البيت غالبا ما تشغلها وحدة إيقاعية ناقصة إذا انتهى البيت عروضيا بنواة

[1] ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 / ص 141 .
[2] جون كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 92 .
[3] جون كوهن : المرجع السابق : ص 203 .

إيقاعية أو نواتين من وحدة ظلت محتفظة بتماسكها في البيت ذي الوقفة الثلاثية و في البيت ذي الوقفة العروضية، و لكنها لا تستطيع أن تحافظ على التماسك نفسه داخل هذه العملية التي تخترق أساسا فتضيف إلى جانب تفكيك النظم و الدلالة تفكيكا آخر للوحدة الإيقاعية الأخيرة مما يجعلنا أمام استرسال نظمي و دلالي و إيقاعي يصعب معه الإيمان بوجود البيت في حد ذاته كمفهوم.... إن الوقفات الصوتية هنا متأثرة في ذلك بعمليات التناغم التي تعتري الصوت أثناء القراءة، فجملة الاستفهام إنما تنتهي برفع الصوت تليه وقفة و الوقفة هنا أشد طبيعة مما لو جاءت بعد الانتهاء من جملة خبرية حيث تظل الوقفة الصوتية احتمالا قابلا للتجسيد و الاختفاء [1]

أما التدوير في الشعر فهو الربط بين الشطرين نظما، و قد شهدة هذه المسألة جدلا واسعا بين الكثير من الدارسين و النقاد، اعتبرت (نازك الملائكة) في صدارتهم فهي ترى أن (التدوير يمنع امتناعا تاما في الشعر الحر لأسباب تتصل بكون الشعر ذا شطر واحد)[2] ؛ أي لا يمكن تدوير العروض فيه كونه يتسم بفردية البيت في إيقاع منتظم فريد يناقش هذه المسألة (عبد الله راجع) و يرى بأن الشاعر المعاصر لا يفتت الكلمة ليستوي جزء منها في نهاية شطر آخر بالجزء الثاني منها، بل يلجأ إلى تفتيت الوحدة الإيقاعية دون أن يعني ذلك تفتيتا موازيا للكلمة في حد ذاتها و ربما كان إيمان (نازك) بسلطة القوالب الجاهزة و المقاييس العروضية المفروضة فرضا: هو السبب في فهم التدوير بهذه الطريقة التي تجعله عيبا من العيوب التي أصيب بها الشعر الحر على حد زعمها، فلقد لجأ الشاعر القديم إلى التدوير حين أحس بأن ما يريد أن يعبر عنه يتجاوز الحدود و كان تصرفه مشروعا من وجهة نظر عروضية[3]، فالإجراءات و التطبيقات التي تصنع الفن كلها تخضع للتفكير و المخيال الاجتماعي و العلاقة بما يصنعه الخيال و الإحساس الداخلي الذي يصيغ تفاصيل الشكل الفني انطلاقا من البنية العميقة .

ما نلتمسه من خلال الشعريتين قديمة كانت في صمودها للحفاظ على النسق القاعدي المتوالد بالممارسة القاعدية، وحديثة في تحررها من جميع القيود و القوانين المكبلة هو التنامي المستمر لعطاء الإنسان المتجدد فكريا و المتحول اجتماعيا؛ أي أن البيت الشعري الحديث يجهد في التخلص من التعابير الخطابية الندائية و التفسيرية التي يزخر بها الشعر الكلاسيكي، و يحاول بسط نفوذ الدلالة

---

[1] ينظر : عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، ج 1 / ص143 .

[2] ينظر : نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 95 .

[3] ينظر : عبد الله راجع ، المرجع السابق ، ج 1 / ص 143 / 144 .

على الشكل المتحرر، و التي تكثر بدورها من استخدام الفعل و الانفعال، و من جهة أخرى فإن جملة الشاعر القديم تمتد غالبا على طول البيت مما يجبره على إطالتها بمساعدة الجمل الثانوية و العبارات الملحقة، و هكذا يتولد لديه العدد المرتفع نسبيا من الأفعال و الحركات الإرادية و اللاإرادية في حين أن الشاعر الحديث يتمتع في شكله الحر أو أكثر من ذلك في قصيدته النثرية بحريته الكاملة دونما حسابات تدفع الفكر للقيد و الانتظار يبني جمله كما يشاء، يشبعها من وعيه و يسقيها من تاريخه و دون تحديدات مسبقة [1].

هذا ما يمكن أن نسميه إطلاق العنان لهوس الإبداع الموسوم بكتابة العصر و الوعي التزامني الذي يسعى للدفاع عن الواقع في جمل شعرية ترسم حدود الكائن المفقود بما هو ممكن و تحرره صوب العواطف المشبعة بالعقل المتزن.

و أما (محمد النويهي) فهو الآخر يخالف (نازك) فيما قالته عن قضية التدوير بقوله (الناقدة حين تتهم شاعر جديد يأتي بشطور مدورة بأنه يفعل هذا عن وهم بأن كل شطر منها مستقل، و عن جهل بوحدة الشطر فهو لا يعرف أين يبدأ و أين ينتهي و عن غفلة توقعه في التدوير و هو لا يدري....ترتكب بهذه التهم خطأ مبينا و ظلما كبيرا مصدرهما أنها لا تدرك أن الشاعر يأتي ما يأتي متعمدا لا عن وهم و لا عن غفلة و لا عن جهل بوحدة الشطر، فهو يدرك تمام الإدراك أن الشطر الذي يأتي به غير مستقل معنى و لا موسيقى، و أنه يحتاج إلى جزء من الشطر الذي يليه ليكمل إيقاعه العروضي، و لكنه يفعل ذلك عن عمد لأن المعنى الذي يريد أن يؤديه، و العاطفة التي يريد أن ينقلهما يتطلبان هذا التضمين أو التدوير تطلبا قاهرا ، و الناقد حين يريد أن تحرم عليه هذا التدوير و التضمين تريد أن تحرمنا متعة عميقة و هزة قوية نجدهما في تنويع الإيقاع و النغم و تقلب النبرة و تعليق البيت بالبيت مطابقة لاضطراب العاطفة و تموج تياراتها المتعاقبة)[2].

ظهر هذا النوع من الشعر في الشعرية العربية عندما أصبحت المغامرة غاية المبدع و منتهى تدفق الشعرية لديه، فالشاعر المغربي هو الآخر ركب سفينة التجربة الفعلية انطلاقا من مبدأ البحث عن مقر التفاعل مع كل ما هو واقعي بعيد عن الصنعة العاطفية، بكل ما تحمله الجرأة الفنية من معاني في

---

[1] ينظر: كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 156 . 157 .

[2] محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالمية ، المطبعة العالمية القاهرة مصر ،ط 1964 ، ص 201 .

التفاني و التجربة و الممارسة، و لعل هذا النموذج يشكل بوضوح هذا التحول في الممارسة الفنية و إثبات أن ما جاء به الشعر الجديد نابع في أصالة في الوعي و الإدراك، يقول محمد بنطلحة في قصيدته (ديوان الشهادة):

شققت غبارهم ، و أشرت بالسبابة اليسرى

(يعيش الشعب) ها أنا

الصدى شيئا يثقب الأجر ما ذا تحمل الأنباء؟

وجدة دمعة في الخد

تحترق ، و الدم الشعبي ينطلق قاب قوسين أو أقل من الشهادة

يسقط العملاء

يسقط من يرش السم فوق موائد الفقراء

يسقط من يقايض بالرؤوس و بالزنازن

كيف حال مدينة البيضاء؟ [1].

الشاعر في هذه الوصلة الشعرية عمد إلى نسف الوقفات و جعلها تنتهي بوحدة إيقاعية ناقصة تتجلى بوضوح في الإيقاع (البحر الوافر) الذي نسج الشاعر نسجه وفق خطوطه الصوتية أبياته، فلا تكاد تجد وقفة تامة إذ كلها مرتبطة بعضها ببعض في نسق تدويري ربط الأبيات جميعها ، ربطا مشروعا خصوصا و أنه مبررا لأحكام الدلالة و النظم و الإيقاع، فالشطر الأول تدفعك قراءته دفعا لا شعوريا لقراءة الشطر الثاني بقوة في الدلالة يدفع بها الأول للثاني دون شعور ظاهرا يحس به المتلقي، و تقفز نهاية الشطر الثالث إلى الإعلان مباشرة (الأنباء) ، فقد كان ينبغي الوقوف عند (الأنبا) بدون همزة حتى يتم الخضوع للوحدة الإيقاعية التامة ، لكن الشاعر آثر إدخال جزء من وحدة إيقاعية أخرى و هي الحركة التي تملؤها همزة (الأنباء) ، ليبدأ الشطر الموالي بمفردة (وجدة) (فاعلتن) التي هي ما تبقى من

---

[1] محمد بنطلحة: ديوان الشهادة، المحرر الثقافي، 22 فبراير 1976 م

الوحدة الإيقاعية (مفاعلتن) بعد اختفاء الميم فيها و الملاحظ أن الربط بين الأبيات كان دلاليا كذلك تتابعا في الإتيان بالمعاني، فالإجابة التي مثلها البيت الرابع (وجدة دمعة في الخد) تقع السؤال مباشرة ، و كأن الجواب كان يحتضنه السؤال نفسه و من الناحية الإيقاعية يفقد الشطر الخامس جزء من نواته راميا بها إلى الدلالة السياقية.

ذلك أن الجملة (يسقط العملاء) تتزاحم صوتيا . إيقاعيا مع الشطر الذي سبقها فلا يمكن للقارئ أن يستشعر الراحة في قراءتها إلا باستشعارها وفق قراءة مقامية دلالية، و في قوله (و الدم الشعبي ينطق) يبدو أنه يحاول الثبات و إثبات النفس بمقام الدلالة و قوة تأثيرها، إلا أن التدفق لم يعرها المكانة الصوتي و إلا كانت وقفة عروضية مشكلة لوحدها شطرا، و يأتي بعد هذا الاسترسال في تدفق الجمل ، الجمل الثلاثة الأخيرة لتشكل ترابطا صوتيا متتابع ، يكاد لا تحده الحدود و لا توقفه الوقفات خاصة تبدأ بالفعل المضارع مما يدل على الاستمرارية بحثا عن النفاذ و الثبات في قالب النسق الدلالي و النسق الشكلي / التعبيري حتى إذا ما وصلت للشطر الأخير (كيف حال مدينة البيضاء؟) تشعر و كأنك تريد أن تبدأ من جديد.

كل هذا التحول و التسارع في الانتقالات من حال نفسي إلى حال آخر نلتمسه داخل الجملة الشعرية التي تتميز بالحركية و التنوع الفني و الزخرفة التواصلية لأن (الجملة في الشعر هي وحدة بالصوت و المعنى في آن معا، غير أن هذا التعريف الصارم غير ممكن إلا عندما تحقق اللغة الموازنة الصارمة بين البنيات الصوتية و الدلالية، فلن يكون مقبولا لذلك إلا في النثر ، أما النظم فإن التعريف المزدوج لم يعد صالحا و تطبيقه يقتضي أن تقبل السلسلة اللغوية الانقسام بالعاملين معا في نفس النقط و هذا واقع النثر ، أما النظم فتختل الموازنة فما يقدم معنى تاما ؛ أي الجملة لم يعد محصورا بين وقفتين ؛ أي البيت لم يعد يقدم معنى تاما)[1] ؛ فانتقال الشاعر من ممارسة البيت الشعري المستقل بنفسه في مجموعة شعرية متكاملة الدلالة إلى الإتيان بالجمل الشعرية المتوازنة ذات النسق الدلالي المترابط هذا يدل على أن الشاعر المعاصر (يتقدم إلى نسق الوقفات ، و لكنه كثيرا ما يقف عروضيا و يستمر نظميا و دلاليا ، و كثيرا ما نراه يقف وقفة ثلاثية و الواقع أن هناك حالات يضطر فيها الشاعر إلى العودة إلى النمط الثاني أو إلى النمط الأول أو إليهما معا ، فقد تقتضي محطات الاستراحة التي يلجأ إليها الشاعر بعد مقطع طويل و مسترسل تركيزا للدلالة و النظم و الإيقاع في أشطر قصيرة غالبا ما تنتهي بالقافية

[1] جون كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 70 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

سواء أكانت مزدوجة أو متناوبة ، و قد تقتضي بعض حالات الحوار في القصيدة الشعرية المعاصرة هذا اللون من الأشطر القصيرة و المركزة، و الشاعر المغربي و هو يدرك خصوصية هذه الحالات يحافظ على أن يمنح لكل حالة إيقاعها المتميز و هندستها الخاصة في استيعاب النظم و الدلالة)[1].

إن التحرر الموصوف في الإبداع الشعري الجديد لا يعني الخروج الكلي القواعد الأساسية للإيقاع العروض، رغم ما قالته (نازك) تحذيرا من سفسطة الإبداع إن (الإجازة الوحيدة التي تجوز لشعراء الشكل الجديد هي عدم التقيد بعدد محدد من التفاعيل في البيت، و في جميع ما عدا ذلك يجب أن يجري الشعر الجديد على قوانين العروض تمام الجريان ، و أن يكون خاضعا لها كل الخضوع و أن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم ـ الذي لا عروض لنا سواه ـ لهي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن و لسوف ترفضها الفطرة العربية السليمة و لو لم تعرف العروض ...... و هو ما يدل على تسوية (نازك) بين صحة العروض و سلامة الفطرة العربية، و لم يدخل تفكيرها أي احتمال لخروج على بعض قوانين العروض لا يكون خروجا عن الفطرة العربية السليمة...فلا شك عندنا يقول (النويهي): أنه تطوير في الشعرية تستسيغه الأذن العربية الحديثة و لا ترفضه[2].

ج : القافية.

كانت القافية قديما تعتبر أساسا للشعر و منتهى كماله، و هي أحد أهم الحدود التعريفية للشعرية تعرف بصوتها المتكرر المسموع إيقاعا موحدا بالانفراد قراءة أو في الجموع القارئين، و أما شعراء الحداثة فإن قافيتهم الشعرية تغيرت مفاهيمها لديهم، أرادوها متحررة لا حدود و قوانين لها، و أن الكلام على نظام للتقفية يعني افتراض وجود بنية مقطعية في حين شعراء القصيدة الحديثة يتجاوزون فيها كل نمط من أنماط هذا التقسيم الذي يناقض إرادة غالبية شعراء الموجة الجديدة و تصورهم الشعري الذي يعتبر القصيدة (كلا) عضويا لا يخضع تقسيمه إلى إلزاميان شكلية مسبقة عائدة إلى عالم الإيقاع أو القافية [3]. فهي في مفهومها الإيقاعي المتزن (مجموعة أصوات في آخر السطر أو البيت، و هي كالفاصلة الموسيقية يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة ، و أقل عدد يمكن بل يجب تكرره في هذه المجموعة

---

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة، ج 1 ، ص 157 .

[2] ينظر : محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص 226 . 227 .

[3] ينظر : كمال خير بك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص 299 . 300 .

من الأصوات التي تكون القافية هو حرف (الروي)، و به تعرف القصيدة من عينية و رائية و سينية...و هي على رأي الخليل من آخر حرف في البيت إلى ساكن يسبقه مع حركة الحرف الذي قبل الساكن، و هذا هو الرأي الصائب السائد، و على هذا الأساس قد تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة)[1].

ظلت القافية على نهجها القديم تأتي في آخر كل بيت شعري، يعرف بنغمها نوعية العروض و البحر الشعري المتبع و لا يمكن الخروج عن قاعدة التقفية، و لا يسمح بتغيير مسارها الصوتي و هو ما جعل من الشعر قانونا يتطلب الإسقاطات التماثلية و التتبع الموسيقي الموحد إلى أن جاء عصر الدلالات المختلفة بالوعي الواقعي المعاش، و أصبحت الصنعة الشعرية تساير التحولات النفسية الممزوجة بحمى الوعي الثائر عندها أضحت القافية (مختفية تحت أقنعة متعددة من ضمنها اختفاء حرف الروي و حلول الصيغة محله ، و خروج القافية من نهاية السطر الشعري لتتوزع داخل الأسطر المتتالية، و على مسافات غير متماثلة مكانيا و زمانيا مما يجعلها تتموضع دون أن تثير انتباه القارئ و تمارس جورها في البنية الإيقاعية دونما تعسف)[2].

تظهر حيال هذا الحراك التجديدي المفاهيم الجديدة للتكوين الشعري، كلها تتعلق ببناء المعاني و تجسيدها، ذلك أن الكلام على نظام التقفية في القصيدة يعني افتراض وجود بنية مقطعية في حين أن القصيدة الحديثة بما تتضمنه من قوالب تجسيدية تتجاوز كل نمط من أنماط هذا التقسيم الذي يناقض إرادة غالبية شعراء الموجة الجديدة و تصورهم الشعري الذي يعتبر القصيدة (كلا) عضويا لا يخضع تقسيمه إلى إلزاميات شكلية مسبقة عائدة إلى عالم الإيقاع أو القافية[3].

إن الحركية في المعاني البنائية بحكم الوعي الكوني التاريخي تلتزم بدفع عجلة الفن شكليا و عضويا من خلال التغيرات العميقة الظاهرة في الشعرية الجديدة التي تجلت فيها معايير الفردية المتحررة في الإبداع و الحقيقة أن القافية ليست أداة أو وسيلة ثابتة تحتكم للمعيارية الضرورية تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل بنفسه و صورة تضاف إلى غيرها و هي كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية

---

1 صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري و القافية، ص 213 . 215 .

2 عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ج 1 ، ص 157 .

3 ينظر: كمال خير بك : حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، ص 300 .

إلا في علاقتها بالمعنى[1]، فلا يمكن أن نلتمس القافية في الشعر إلا إذا تعقبناها في المعاني ذاتها و نتلقاها من خلال قراءتنا لهذا المنجز كونه يتسم بالكلية و النسقية الموحدة في سرد الدلالات .

و يتماثل في النموذج الشعري المغربي المعاصر ثلاث أشكال من القافية بحسب ما فسره و استخرجه (عبد الله راجع):

النوع الأول: إراد القافية موحدة أو متناوبة لا باعتبارها صيغة صوتية ، بل باعتبارها رؤيا قبل كل شيء، و يتجلى هذا جليا في شعرية (راجع) من خلال ما وظفه من تقنية في قصيدته (الحزن تأشيرة الدخول إلى أقاليم الفيض) يقول فيها:

يصب فوق شرفتي حكاية حزينة الختام

ينيمني إذا بكيت و يسلني من المنام

ليل غريب الوجه أزرق الخطا

يا ليل كيف يستريح من همومه القطا

الرمل قال و الخليج و المساء

يكفيك من زمانك البكاء[2]

تتجلى القافية بوضوح في هذا النموذج اتساقها المتواصل، مثبتة حضورها إيقاعيا و وزنا في كل من الألفاظ التالية (ختام . منام)، (خطا . قطا) ، (مساء . بكاء) ممثلة لصيغة إيقاعية لها صوتها الرنان هذا مع التنويع في الإتيان بحروف الروي (م ، ط ، ء)ممثلة زخرفة نغمية ذات إيقاع صوتي متقارب / متشابهة/ مؤثرة بحسب المعنى و السياق الدلالي للقصيدة.

كان ظهور هذا التنويع و خلق الحراك العروضي في الشعرية العربية لدى شعراء الأندلس الذين حققوا الانعطافة الأكثر حسما في تطوير تقنية البيت الشعري العربي، و معاييره النظمية بخلقهم تقنية

1 ينظر :جون كوهن : بنية اللغة الشعرية، ص 74 .

2 عبد الله راجع: قصيدة الحزن تأشيرة الدخول إلى أقاليم الفيض، ديوانه الهجرة إلى المدن السفلى ، ص 69 .

الموشح الشعري ، فقد كان (ابتكار هذا النوع قد تأثر بالأنماط الجديدة في الحياة الاقتصادية و الاجتماعية و الثقافية التي نبعت في إطار طبيعي يختلف عن المهد الصحراوي للقصيدة العربية القديمة، كما تأثر من جهة ثانية بالصلة المباشرة التي قيض له أن يحققها بالنتاج الشعري الاسباني الذي كان قائما و لاسيما ذلك الذي يستخدم كلام الأغاني الشعبية في مادته الشعرية و التعبيرية)[1]

هذا النوع من القافية يقتضي للإتيان به، يجب أن تتوفر لدى الشاعر محصلة لغوية ضخمة لا يمكن العثور عليها و التمكن منها إلا بالعودة إلى النصوص الشعرية القديمة مما يفتح الباب واسعا أمام تسرب العديد من الأنماط التعبيرية التي يلعب الجانب النظمي و الإيقاعي دورا كبيرا في دفعها إلى النص الشعري المعاصر.... و أن طريقة التنويع التي لجأ إليها الشاعر لا تخرج في الواقع عما لجأ إليه الشعراء القدامى في الموشح و المزدوج و المسمط و ما إليها، إلا بتوظيف الأسطر الخالية من القافية بين أسطر مقفاة تجنبا للملالة التي يمكن أن يبعثها استرسال القافية رغم تنوعها، و مع ذلك لم يسلم هذا الشعر من إبراز إيقاع صارخ في القافية التي تحتفظ بالروي ، و تحتم من ثمة الوقوف بعدها فترة من الزمن قبل الاستمرار في قراءة الشطر الموالي حتى الوصول إلى قافيته[2].

النوع الثاني: يتمثل في توظيف قافية تحافظ على الصيغة الصوتية و تناوبه الإيقاعي، إلا أنها تحطم الروي في تشكيلاتها الإيقاعي، فهي تجعل من القصيدة موسيقى متنوعة المخارج و الأصوات باختلاف الحروف و إيقاعاتها محاولة بذلك أن تشكل بينها و بين حرف الروي نفس الدور و الأداء أو بعبارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروي صوتا متنقلا ..و بذلك صارت القافية هي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها الشطر الشعري[3].

و مثال ذلك ما جاء به الشاعر (عماد الدين السعيد) من تشكيل إيقاعي متنوع في قصيدته الشعرية يقول فيها:

أنا في اللحد منسي ، و بيتي يوقد الأنوار

---

[1] كمال خير بك : حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 255 .

[2] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، الجزء الأول ، ص 160 / 161 .

[3] ينظر : عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة 1967 م ص 114 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

يدعو الناس للعرش

و أمي تكظم الأفراح ، تغفو من صراخ الدف و الطبل تنادي (دونكم تجلي)

فيا من يقلع الأحجار عن ظهري ، يصب الوعي في أذني يرد

دمي إلى عظمي.

يرصع هامتي بالتاج ...يرسلني عروسا يحمل الشارة يشع النور في الحارة[1].

الشاعر في هذا النموذج يوظف صيغا إيقاعية بديلة عن القافية يظهر ذلك تكوينا صوتيا في المصطلحات التالية (الأنوار / للعرس / عظمى / أذني) كلها تحقق نمطا من الانسجام الصوتي، و رغم ذلك لا يزال يوظف القافية رغم عدم اعتماده الروي (الطبل ، تجلي ، الشارة ، الحارة) و قد استطاع الشاعر أن يربط الأسطر نظما و إيقاعيا و دلاليا ، كونه أولى اهتماما للقافية دون الروي مما يسمح للنظم و للدلالة بالاستمرار في الإتيان بمتتاليات صوتية متوالية بعض بعد بعض في نسق صوتي موزون يطرب له القارئ و المستمع على سواء، فلا نكاد نجد حاجزا يجبرنا على التوقف و نحن نقرأ، كون الإيقاع اتسم بالتسلسل الموسيقي و الدلالي و النغمي في طابق كلامي واحد، ذلك أن الشاعر المعاصر يحرر نصه من كل توزيع للقافية يحافظ على مسافات منتظمة أو محسوبة ، تمكنه من سد العجز الصوتي أو انعدامه أو على توترات منسقة أو متقاربة لا تطيل انقطاع الموسيقى على أذن القارئ.

هكذا يمكن أن نعثر باستمرار في الأعمال المعاصرة على قواف شديدة التباعد، سماعها منقطع يدق على مراحل متباعدات، و لا تتكرر إلا ضمن مسافات غير قابلة لتوليد الكثير من التوصيلات [2]

النوع الثالث : إيقاع التعايش الصوتي والتحرر من قبضته القافية والروي، فالشاعر المعاصر يسعى لأن يجعل من قصيدته عضوا حيا متماسك تتقاطع فيها جميع مظاهرها الشكلية والمضمونة وتتحرك ويكمل بعضها بعضا على نحو إيقاع تناغمي و انسجام صوتي يتشكل نحو أخر كل شطر فالشاعر يتحدث

---

[1] عماد الدين السعيد: انتظار . الشاعر . الحب . التمرد العلم الثقافي، 23 / 10 / 1970 م.

[2] ينظر :كمال أبو ديب : حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 300 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

باللغة الشعرية (تجانسا صوتيا يوحي دائما بقرابة المعنى ... فهو يستعمل الكلام قاعدة التعويض بشكل عفوي فيتحاشى ضم الألفاظ المشتركة أو الجمع بين الألفاظ المتجانسة في جملة واحدة، وإذا ما تعذر تلاقي ذلك فإنه يؤكد على عنصر الاختلاف ..ويكون الجناس الحرفي مقوما مماثلا للقافية فهو يستفيد مثل القافية من الإمكانيات اللغوية للحصول على أثر قوامه المماثلة الصوتية مع فارق كون الجناس يعمل داخل البيت ويحقق من كلمة لكلمة ما تحققه القافية من بيت لبيت)[1] .

وبالتالي تصبح القصيدة شيئا متحركا ومتنوعا لوجود المتجانسات الصوتية بين الكلمات والأبيات ، مع احتضانها للدلالات والعناصر النظمية في المتن الشعري، وهو ما يمكن أن نستكشفه في النموذج التالي :

يقول (محمد بنطلحة): في قصيدته (آه يا بيروت)

تأني فإن ثلاثة أخماس وجهك تذبل ملء يدي

كالذبول المفاجئ للبسمة البكر في وجه طفل على أهبة

النطق أو فاشربي نخب هذا الزمان المؤقت ,إطراقة الرأس

ترسم في الظل بوابة تعبر الريح منها ولا تستقر، وريح

الخريف تضر، فهلا أويت إلى بيت شعر يصير سحابا وثديا

وسقفا من القصب الهش و العوسج الرطب؟ عصفورة كنت في

راحتي تلعبين، وما كنت أولى بهذي الكمائن حتى تعثر

ريش الجناحين بين الخرائب والقبعات، وسقط المتاع

---

[1] ينظر : جون كوهن /بنية اللغة الشعرية ص 75- 82 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

وحتى تمرغ في بؤبؤ العين عود ثقاب، وسرب من الطائرات

المغيرة والذكريات المثيرة، بيروت عصفورة تهجر العش

للذكريات، وللدمع، والطرقات الغريبة، من يشفع الآن لي

عندها.....[1]

يتشكل داخل هذا المثال تجانسا صوتيا فرديا بإرادة الكلمات ذات المخرج والصوت المتقارب من ذلك (البكر/ النطق/ ثديا/ سقفا / الرأس/ الظل/ الهش/الرطب) تستقر/ تضر المغيرة/ المثيرة/ الكمائن / الخرائب) وغيرها مما يحدث إيقاعا متواترا غير متباعد بين الجمل الشعرية بعد أن فقدت القافية ذات الروي موضعها في نهاية كل سطر، ومن الناحية الدلالية نجد أن الأبيات مترابطة فيما بينها الأول يدفع الثاني و هكذا إلى أخر القصيدة .

في هذا الصدد يقول: (جون كوهن) (أن الشعر لن يبقى لغة ونحن نعرف أنه لغة في الجوهر، فهذه النهاية يمكن إذن وضعها عند النقطة القصوى التي تعود فيها المماثلة متساوقة مع مقتضيات الدلالة و هذا شأن المماثلة الصوتية فقد انتقلت من اتفاق أواخر الأبيات في الحروف الصوائت إلى القافية و من القافية العادية إلى القافية الغنية غير أن القافية حتى وإن كانت غنية فلا تعتمد إلا على قلة قليلة من الفونيمات...و إن المماثلة الصوتية كما نرى تعرف كيف تتوقف عندما يصبح الفهم مهددا باختفاء لا رجعة معه)[2] و حقيقة أن للقافية وظائف صوتية تؤديها إذ أنها تساهم في توازن الإيقاع و تنظيم الوزن مما يخدم الذوق عند الإلقاء و السامع، رغم أنها ليست (محايدة في بناء دلالية البيت و الشعر عامة فهي تزوبع المعاني القبلية التي يذكرنا بها ابن طباطبا ، فيما هي توجه النص نحو معنى آخر

---

[1]- محمد بنطلحة: آه يا بيروت –المحرر الثقافي –21 نوفمبر (1976م).

[2]جون كوهن : بنية اللغة الشعرية ص96-97.

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

مهما كان خاضعا لتصميم شمولي سابق على الشروع في تحليل النص و تابعا للأغراض في القصيدة العربية الحديثة و التقليدية منها على السواء زوبعة لقافية المعاني من نتائج الصراع بين المطالع و المقاطع و هو ما أشار إليه (تينيانوف) قائلا: إضافة إلى أن دور القافية لا يجب أن يفهم كمستواه لتوجيه الخطاب الشعري الموجه، و الخطاب ينحاز لخط مسار مغاير تكونه محترزات التاريخ تكون القافية من بين محدداته[1]

د/ التشكلات الإيقاعية :

يعد التشكيل الإيقاعي كخاصية ملازمة للشعرية إلى الشعر المعاصر العربي ومنه والمغربي كذلك ومعنى ذلك أن الشاعر يلبس طاقته الشعرية أبحرا صافية وممزوجة على حد تعبير (نازك الملائكة): فإنما تكون الحرية في الشعر الحر في حدود التفعيلة المكررة في أصل الشطر العربي وإذا كانت التفعيلة منفردة في الشطر كتفعيلة (فاعلن) في شطر السريع لم يصح للشاعر أن يخرج عليها، فلا بد له أن يوردها في مكانها ؛ أي في ختام كل شطر من قصيدته الحرة ذات البحر السريع، وإنما حدود حريته أن يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) -المكررة في أصل الشطر –وينقصها فيقول في قصيدته مثلا :

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

[1] ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر ج 1 التقليدية ، دار توبقال المغرب، ط 1 ، 1989 م ص 169 . 170 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

مستفعلن فاعلن

وينبغي للشاعر أن يتذكر دائما أن أي شطر في هذه القصيدة ينتهي بتفعيلة غير (فاعلن) إنما هو شطر ناشز مغلوط يخرج على قانون الأذن العربية خروجا منفرا[1]'هذا ما نظرت إليه (نازك) بحسبها: أن الشعر لا بد أن يخضع لضابط الإيقاع حتى لا ينفر المتلقين من قراءة هذه الشعر بسبب فقده إحدى أهم البنيات الداخلية وهو الإيقاع المنتظم، فالوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية و تصيرها شعرا، تعاكس النثر في سلاسة كلماته و حركية أصواته المتأنية، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور و عواطف، بل إن الصور و العواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق، إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى و نبض في عروقها الوزن لينقلها لسماع الغنائي الشعري.[2]

(عبد الله راجع) يناقش ما أقرت به (نازك) حول إتيان الشاعر وهو ينظم على إيقاع الوافر (مفاعلتن) (يشترط أن ينتهي كل شطر في القصيدة بالتفعيلة (فعولن)، لأنها كانت منفردة في شطر الوافر الأصلي فلا يصح أن يقول الشاعر (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن)[3]، يخالفها مقرا (أن نهاية السطر الأول إن كانت تلبي هذا الإمعان في التنظير ، فإن قراءة الشطر الموالي ستضعنا أمام خلط حقيقي ... ذلك أن تدفق الإيقاع في الوافر مثلا قد يستريح إلى وحدة إيقاعية ليست من الضروري أن تكون هي فعولن بل أي وحدة إيقاعية أخرى توفر للإيقاع تدفقه و استمراريته على هذا الأساس نرى أن التشكيل الممزوج ليس سوى تنوع إيقاعي للتشكل الصافي في ذي الوحدة الإيقاعية المتكررة ، بل أننا لنزعم مرحليا أن ما يقع من تآلف وتناغم بين التشكيلات إن هو إلا نتيجة من نتائج دخول وحدة إيقاعية ما في سياق تتكرر فيه وحدة إيقاعية أخرى، بحيث يكفي حضور الوحدة الجديدة لتغيير الإيقاع تبعا لما يعتري العاطفة من تقلب أثناء الكلام ومن انتقال من الحدة إلى الهدوء من السكينة إلى الغضب ...وقد تكون

---

1 نازك الملائكة: المرجع السابق:ص64 .

2 ينظر :نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة بغداد، ط 2 ، 1965 م ، ص 193 .

3 نازك الملائكة : المرجع السابق ص 68

هذه الوحدة الإيقاعية التي تلعب دور المغير للإيقاع جزءا من تشكل آخر، وقد تكون وحدة محايدة تمهد للمزج بين شكلين إيقاعيين)[1]

لذلك فهو عندما قام بقراءة عروضية للمتن الشعري المغربي المعاصر رأى: أن هذه البحور صافية كانت أو ممزوجة هي التي استقطبت شعريا تهم متمثلين لإيقاعاتها مع طغيان واضح وجلي لحضور التشكيلات الصافية بالمقارنة مع الممزوجة، وقد توصل بالدراسة الإحصائية لمجموعة من القصائد لمجموع من الشعراء هم (محمد بنطلحة / أحمد بنميمون/ عبد الله راجع/ أحمد بلبداوي/ الحجام علال/ محمد الأشعري/ حسن الأمراني/ (اعنيبة الحمري) إلى أن التشكل الإيقاعي الذي عرف كثرة في الاستعمال هو (المتدارك و الخبب منه على الخصوص فكان مؤسس من مؤسسات البنية الإيقاعية في المتن الشعري المعاصر، والمعروف أن وحدة المتدارك الإيقاعية هي(فاعلن) المتكررة وقد يدخلها (الخبب أو التشعيث) فإذا خبنت جميع وحدات التشكل عرف الإيقاع بالخبب، أما إذا شعثت فيعرف بضرب الناقوس أو قطر الميزاب[2].

ولأن (راجع) حلل الأسباب ليعرف المسبب توصل إلى أن سبب لجوء الشاعر المغربي إلى (المتدارك/الخبب) هو أنه هذا الإيقاع يكاد ينطبق مع الدارجة المغربية التي يغلب عليها الحرف الساكن، والمد في نهاية المفردة، و إن الكلام الفصيح في القصيدة المغربية المعاصرة يركب إيقاعا شعبيا قريبا وهو نفسه إيقاع الكلام اليومي العادي[3]

وقد يدرك الشاعر أن التشكيلات الإيقاعية ذات البحور الصافية لا تستجيب وحدها لتقلبات النفس وإيقاعات الذات، وما ينتج عن ذلك إحساس الشاعر المعاصر يغير تفكيره تجاه إيقاع القصيدة ليجعل منه حركة داخلية لا حدود لها بدلا من أن يظل قالبا خارجيا.

---

[1] عبد الله راجع: القصيدة المغربية المعاصرة، ج 1 ص 174. 175 .
[2] ينظر: عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ص177- 178
[3] عبد الله راجع :المرجع السابق ص 179 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

هكذا هو حال الشاعر المغربي المعاصر الذي استطاع (إن ينوع إيقاعاته داخل القصيدة الواحدة باللجوء إلى المزج بين التشكيلات بالإضافة إلى مزجه الموفق بين وحدتي الرجز والكامل ووحدتي الهزج والوافر، فزود قصيدته بزخم إيقاعي كبير تمكن من خلاله أن ينقل إلى القارئ صورة عن اصطحاب أحاسيسه وتقلبات مشاعره، فلم نعد نعثر على ذلك الاختلاف بين إيقاع النص وما تحتويه القصيدة نظما ودلالة بل تحول الإيقاع مؤسسا من مؤسسات بنية القصيدة الشعرية يعضد بقية العناصر المكونة لهذه البنية يتأثر بها ويؤثر فيها)[1]. ويمكننا أن نمثل بنموذج للشاعر(أحمد بنميمون) يقول في قصيدته : (نزول التتار إلى مدن عيوني).

1: أغادرها الآن مبتلة في ضميري رغابا برائحة الشوق والهذيان

أغادرها امرأة عائدة لزمان الطفولة ...أوقفها الحرس

المختفون بأبوابها : أوصدوها

وردوا إليها دفاتر أحزانها الكلمات

2: كنت ذاك العابر المخبوء في جزع التراب

كنت في الماضي ترابي الملامح

إني أتدفأ ببكائي الليلة في مقهى مهجورة

تهرب من ذاكراتي الأشياء الأسماء وتشرب نظراتي قطرات من مطر الحزن وتملآني الحسرة.[2]

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، الجزء 1 ص 180 . 181 .

[2] أحمد بنميمون: نزول التتار إلى مدن عيوني ، بكائية / ديوان تخطيطات حديثة في هندسة الفقر، دار المنشر المغربية ، 1984 م الدار البيضاء، ص 29 . 69 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

الملاحظ في هذا النموذج أن الشاعر يستعمل إيقاع الرمل في المقطع الأول أما المقطع الثاني فيستعمل الخبب ، فهو يلجأ إلى توزيع الحالة النفسية وما يرافقها من أفكار وتصورات على مقاطع تحمل أرقاما أو عناوين فرعية.[1]، وهو ما يؤكد دور الشاعر في اختيار الإيقاع الذي يناسب حالته النفسية ويوظفها داخل نصوصه لتستوي في كامل تأثراته وأفكاره، فالتحول داخل القصيدة إيقاعيا هو مبرر كافي على تحول يصدر من الشاعر نفسه.

تطرأ على الوحدات الإيقاعية تحولات وتغيرات على مستوى تراكيبها وهو تحول تفرضه الإيقاعات التي تتحرك بحسب الدلالات، وما يفرضه الشاعر من وقفات عروضية حينا وحينا داخل القصيدة وتسمى هذه التحولات بالزحافات حيث دار حولها العديد من التساؤلات والرؤى المختلفة فكانت تعد الوحدة التي تستوفي خصائصها النموذجية في تفعيلاتها الكاملة، واعتبرت الوحدة التي يعتريها نقص في تفعيلاتها ناقصة، والواقع أن الفاعلية الشعرية العربية ظلت مخلصة في إنصاتها لإمكاناتها وطاقاتها فلم تهتم بالحدود التي أقامها العروضيون قسرا لتدفق الإيقاع الشعري، و دليلنا على هذا قول (أبي العتاهية) (أنا أكبر من العروض) و إننا نجد تجسيدا لهذه الفاعلية في خروج الشاعر المعاصر ليس فقط عن النموذج النظري للوحدات الإيقاعية فيما يسمى الزحاف بل عن الزحافات الممكنة في كل تشكل إيقاعي.

أن اعتبار النقاد القدامى قضية الزحافات مسألة أخلافية تسيء للشاعر نفسه بخصوص اختياره التفعيلات والوحدات الإيقاعية الناظمة، فيلتزم بالإتيان بتفعيلاته النموذجية الكاملة الغير الناقصة، وسبب نظرتهم هذه تعود إلى (أن التراث العربي يخلو من أي تحليل للعلاقة البنيوية الحيوية في الإيقاع والحركة الداخلية للقصيدة، لأن الدارس كانت لديه فكرة مسبقة بأن الزحاف نقص، أو كان يعرف أن النسبة الكبرى من النماذج الشعرية تأتي بصورة لا تحقق النموذج النظري للبحر، لم يخطر لدارس في التراث بسبب مفهوم النقاد، للزحاف أن التحولات الإيقاعية قد تأتي تعبيرا عن حركة داخلية في التجربة

[1] عبد الله راجع : المرجع السابق، ص 184 .

الفنية ذاتها ... بتعبير آخر لم يخطر للناقد في التراث أن الزحاف هو في الواقع – في عمل الفنان الخالق ــ (زيادة) ــ لا نقص لأنه استجابة للحركات الفاعلة في الخلق الفني في أعماق الفنان)[1]

ثالثا: البناء المعماري.

باتت الممارسة الشعرية الحديث تتطلب حضورا يكاد يوصف بالالتحام الشعري في القصيدة إلى حد الالتصاق و التمكن الممزوج بأوهام النفس و رؤى الذات المتماسكة برؤيا العالم و الوجود، حين أصبحت القصيدة بناء متكاملا من الجزئيات إلى الكليات حتى قاربت التشكيلات المرئية و شابهتها في كونها تجسيد تبصره الأعين، و تلتقطه النباهة و الوعي عند القارئ، إنها القصيدة التصويرية المجسدة ، ليس لأنها لغة و دلالة بل لأنها أصبحت بناء معماريا، يعرف بالتراص اللغوي و التكامل البنائي الذي يشكل القصيدة الكلية أو الجسد الشعري المتين، فهو يحتوي جميع الموجودات الفنية الممزوجة بالوعي الذاتي، ذلك هو البناء المعماري في القصيدة المعاصرة، يعرفه (عبد الله راجع) بأنه : هندسة النص الداخلية شعوريا و فكريا من حيث تجلياتها فيما يتوزع إليه النص من مقاطع و سياقات تشكل بمجملها بناء متماسكا داخل النص الواحد...و معرفة هذا البناء داخل القصيدة يجعلنا نتحكم في المسار الذي تقطعه الأحاسيس و الأفكار داخل المساحة المكانية و الزمانية التي يشغلها كل نص شعري ، و هو ما يوصلنا إلى معرفة البنية الحقيقية للشعور و الفكرة و الطريقة التي ينموان بها و يتحركان داخل النص الشعري.[2]

إن للبناء وظيفة هامة في الإبداع كونه يجمع ما يتساقط من أفكار في قالب موحد و متكامل يتميز بالنسق المترابط حتى يصير جسدا واحدا، و هو ما تؤكده (نازك الملائكة)بأن الهيكل في وظيفته الكبرى يوحد القصيدة و (يمنعها من الانتشار و الانفلات و يلملمها داخل حاشية متميزة، و لا بد من الإشارة إلى أن الموضوع الواحد لا يفترض هيكلا معينا و إنما يحتمل أن يصاغ في مئات من الهياكل بحسب اتجاه

[1] كمال أبو ديب .في البنية الإيقاعية للشعر العربي ص 90 – 91

[2] ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ، ص 189 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

الشاعر و قدرته الفنية و التعبيرية)[1] لأن الشاعر هو من يحدد نوعية الهيكل و شكله المراد له ، من خلال قدراته التي يشكلها من وعيه الذاتي و مخياله الواسع الذي يربط بين صناعة الدلالة و تشكيلها في قالب تتجلى فيه في اتساق و انسجام لا يمكن للمعنى الخروج إلا في كنف صياغتها الهيكلية، ذلك أن (البناء المعماري يرتبط بمفهوم الوحدة العضوية فإذا كان البناء المعماري مشكلا من حركة الإحساس و التفكير و انتظامها فيما يسمى بالتحام أجزاء النظم ..على أننا نرى مفهوم البناء المعماري أعم و أشمل ، فبالإضافة إلى وحدة الإحساس و الفكرة داخل النص، و تعلق كل أجزاء النص بالمناخ العام الذي يطبعه ، هناك دائما حركية ينجزها الشعور و التفكير داخل القصيدة أو حركات تنجزها أجزاء هذا الشعور داخل الحركة الكبرى، و التي تشكل مساره العام ، و لهذا السبب يظل الإلحاح على وحدة الشعور و التفكير حركة واحدة ينجزها من بداية النص إلى نهايته)[2]

إن هذه الحركية توصف بالانسجام رغم انفتاحها و الموضوعية بتركيز على المنجز الدلالي ، فالشكل المعماري المنفتح يتضمن ماهيات تغير مقاييسنا الشعرية و الجمالية باستمرار، دون توقف أو انتظار مميت، من هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول و المحدود باللامحدود، و الشكل المنغلق الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير، يعانق الرغبات التي لا تنتهي عند إنسان اليوم رغم كونها تغتصب مرات تلو المرات في مجتمع انهكته السلطوية المتعالية، يعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة و صار عالما نسيجا من الأوضاع و الحالات الروحية التعبيرية [3]

لقد اتسعت علاقة البناء المعماري الشعري بالوحدة العضوية، بعد أن كانت تعتبر مجرد مفهوم سطحي يمثل ترابط الأبيات فيما بينها دلاليا، حين استطاع المبدع العربي أن يكتشف أخيرا أن هناك تصور يتجاوز مجرد الوقوع على الربط الآلي بين الأبيات على اختلاف معانيها و تنافرها في أغلب

---

[1] نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 203 . 204 .

[2] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1، ص 189 .

[3] فضول عاطف : النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس، ترجمة أسامة إسبر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، د(ط ، ت) ص 101 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

الأحيان إلى اعتبار القصيدة كيانا كاملا و تاما، يتكون من أجزاء ينظر إليها في ارتباطها بالكل بالأخذ و العطاء أو هما معا، بالنسبة إليها أن ينظر إلى ارتباط بعضها ببعض، ذلك حين يشترط ارتباط الأجزاء الصغيرة بالمحتوى الدلالي العام الذي تتحمله الأجزاء الكبيرة داخل المتن، فهو القاسم المشترك في التراكيب التي تشكل كلية القصيدة.

فقد اتسع مفهوم الوحدة العضوية نفسها في القصيدة الشعرية المعاصرة ليصبح شرط أساسيا في البناء المعماري، تماسكا يصنع المعاني و يربط بعض بعضا ، يشدها بينها الانتقال من حال دلالي إلى حال في قالب شكلي متكامل، فالقصيدة الشعرية بهذا المفهوم ليست تجليا فكريا فقط و إنما هي أيضا إنبجاس شعوري و فيض عاطفي... دور العقل كامن في تدخله المتوازي لترتيب هذا الفيض و تنسيق ذلك الانبجاس في قنوات تؤدي في النهاية إلى مصبها الطبيعي، المتمثل في صناعة المتن الرزين[1]، فتصبح القصيدة متكاملة تجمع بين الإحساس العميق النابع من الذات الشاعرة ، و الإحساس الذي يناديه القارئ في الشكل الشعري قبل ولوجه داخله، من خلال قراءته الواعية في ظل تمازج الأبيات و تناسقها المركب، و المتراكم في معانيه و أشكاله المختلفة .

عندما نتحدث عن البنية المعمارية في القصيدة لابد أن نشير إلى أن الشعر العربي المعاصر يأخذ نوعان من التشكلات النصية النوع الأول: الشعر الدرامي و هو شعر صراعي تتناقض فيه الحالات النفسية و الأفكار و المواقف داخل وحدة تجمع بين الكل ، و أما النوع الثاني : فهو الشعر الغنائي و هو الشعر الذي تطغى عليه المواقف العاطفية.... و تكمن المغايرة بين النوعين : في وجود شكل بنائي بسيط يسمى الشكل الغنائي إذ تعود بساطته في الغالب إلى انطواء النص الشعري على الشخصية الواحدة ، و هي تعيش حدثا أو موقفا انفعاليا واحدا يخفي وراءه فكرة واحدة و أساسية قد تتوزع إلى جزئيات تتكامل فيما بينها دون أن تتصادم.

[1] فضول عاطف المرجع السابق : ص 194 . 195 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

و أما الشكل البنائي المعقد : الذي يسمى الشكل الدرامي، فإنه يتكون نتيجة للصراع الذي يميز العلاقة بين العناصر التي يحتويها ذلك الشكل، و أن من مميزات القصيدة الدرامية هو ذلك الذي يسمح بنمو النص الشعري فكريا و شعوريا منذ البداية حتى يتوقف النص ، فالتقابلات التي تستدعي انتباهنا أثناء القراءة و بخاصة التجسيد الذي يختفي وراءه المعنى بما تتضمنه من تناقض للوقائع و تنافر المواقف و الأفكار تجعلنا أكثر استعدادا لتقبل ما ينتج عن هذا التناقض ؛ أي أنها تدفعنا إلى انتظار ما يمكن أن يتمخض عنه الأمر[1] .

ما يؤكد عليه (عبد الله راجع) في هذا الباب أن النص الدرامي حديث الولادة من النص الغنائي، إذ أن ميلاد هذا النص في الشعر العربي المعاصر كان وليد احتكاك كبير بالتجارب الشعرية الغربية و المسرحية منها على الخصوص، فليس هناك ما يؤكد أن النص الدرامي العربي تطويرا لمفهوم الكتابة الشعرية العربية، فالقصيدة العربية مهما طالت تظل قصيدة غنائية حتى و الشاعر ينتقل من معنى إلى آخر ...هناك دائما بناء معماري واضح يقوم على التراص البسيط للموضوعات و الأفكار و المشاعر فيعمد الشاعر إلى إيجاد الوصل بينها لفظيا حتى و إن لم يكن هناك مبرر طبيعي لهذا التواصل .

و قد عرفت القصيدة العربية تغييرا في شكلها بعد دعوات التحديث التي دعا إليها كل من العقاد و المازني و شكري و آراء مطران و طه حسين، بعد أن احتكوا بالغرب و تعرفوا على شعريته، إذ شهدت مرحلة ظهور النص الدرامي مع بعض قصائد (السياب) و (البياتي) و (صلاح عبد الصبور) و (أدونيس) و الملاحظة الأساسية التي لابد من بثها أن ظهور القصيدة الدرامية في الإبداع الشعري العربي المعاصر أسهم بنصيب وافر في تطوير القصيدة الغنائية نفسها من حيث تماسك أجزائها و تلاحم عناصرها و استمرار تدفقها[2].

و قد تمثلت القصيدة المغربية المعاصرة إلى توظيف خصائص الشكل المعماري المعقد خصوصا في مرحلة السبعينات بدافع من الواقع النفسي و الاجتماعي الذي ازداد تعقيدا أو تشابكا فمعنى ذلك أنها

[1] ينظر: عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج ،1، ص 200 . 201 .

[2] عبد الله راجع : المرجع السابق : ص 201 . 202 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

لابد أن تتضمن الغث و السمين في الأشكال المعمارية رغم أن الشاعر لم يصل إلى مرحلة تأصيل الشكل الدرامي ...بل هناك محاولات يبقى لها الفضل في أنها ساهمت في الدخول إلى غايات الشعر الفسيحة و المخفية[1].

أ: البناء المعماري البسيط

قد تكون اللحظة الشعرية لدى الشاعر تتشكل من جانب واحد ، و منطلق محصور و منعزل لا يتشارك في أساسه المكونة أطراف أخرى ، و قد يتسع معها أفاق المدلول الشعري الذي يثبته الشاعر في شكله الشعري لتجسيد عواطفه و أحاسيسه في الشكل المناسب أمام هذا المعطى النفسي لدى الشاعر يعمد إلى تشكيل قصيدته في بناء معماري بسيط الذي يعتمد أساسا على الشخصية الأحادية الجانب و التي غالبا ما يرتديها المتكلم نفسه داخل النص الشعري ، و يتضمن هذا البناء موقفا انفعاليا واحدا و فكرة واحدة و يتم التطوير داخله دونما حاجة إلى وجود صراع بين المتناقضات لخلوه غالبا من التناقضات الأساسية التي يكون الصراع بينها مبررا بتعادلها و توازنها من حيث القوة"[2].

يرى (راجع) من خلال دراسته للمتن الشعري المغربي: أن الشكل المعماري الشعري البسيط قد تواجد بكثافة في القصيدة المغربية المعاصرة ، و أنه تجلى في شكلان محببان و مفضلان لدى الشاعر المغربي ، و هما (الشكل الدائري) و الشكل الحلزوني).

أما الشكل الدائري فهو (ما يمكن تصوره من خلال الحركة التي تقوم بها القصيدة من البداية إلى النهاية ، فالدائرة هنا دورة كاملة حول شعور و فكرة معينين، قد يستوفي الشاعر التعبير عنهما و قد لا يفعل و لكنه يبدأ غالبا بطرح الشعور أو الفكرة ثم يعود إلى عرض الأسباب التي أدت إلى خلقهما لينتهي إلى ما بدأ به)[3] .

---

[1] عبد الله راجع : المرجع السابق : ص 203 .

[2] عبد الله راجع :القصيدة المغربية المعاصرة ج 1: 204 .

[3] المرجع نفسه: ص 205 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

و مثال هذا الشكل نقرأ في قصيدة (دون تحفظات) للشاعر (محمد بنطلحة) يقول فيها :

كما الوشم يتلفه الزمن اللولبي تغادر وجهك

خضرته ، كنت سيدة كيف أصبحت جارية تخسرين

البكارة بلا بيع و لا رقص فوق الموائد؟ ما أقرب الموت

منك و أنت تخونين وجهك ! أهلك يرتقبونك

هل ترجعين مع الجند عطشى؟ فتستبدلين الملامح

أم أوقفتك الخناجر ؟ كل القناطر محروسة

بالعصى بالكهرباء

و ها أنت للمرة العاشرة تضيعين بين النساء

تصابين بالجذري. من المعبر الهامشي يطل جبينك

مستسلما للصوص

((جبينك كان حديقة ورد و شيح

فكيف تحول مرمدة مهملة؟)) [1]

نلتمس في هذا المقطع حركية في مجملها دائرية تتسم بالانتقال من حال إلى حال، الانطلاق من أمر و العودة إلى أصله، كما نلاحظ هذا من خلال تركيز الشاعر على المتضادات في القصيدة (كنت سيدة / أصبحت جارية) ، (يظل جبينك مستسلما للصوص/ جبينك كان حديقة ورد/ تحول مرمدة

---

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ، ص 205 . 206 .

مهملة) ذلك أن في الأمر شيئا طارئا فالسيدة بعد إن كانت سيدة تتحول إلى جارية، الشاعر يتقدم خطوة للأمام بمعنى يتتبعه و نراه يعود مباشرة إلى الوراء دون ترك مجال لالتقاط النفس للإحساس بالدلالة الأولى، فالقصيدة هنا تتخذ شكلا دائريا نلتمسه من خلال دوران الدلالات حول نفسها و في غيرها ، فهي لا تكاد تهدأ إنها حركة تخلص من الذكرى و الانغماس في مرارة اللحظة الراهنة دون أن تنكشف الحقيقة أو يتقدم النص ليضع يده على السبب الكامل وراء هذا التحول، و معنى ذلك أن القصيدة انطلقت من الحاضر كنتيجة و عادة إلى الماضي و منه إلى الحاضر مرة أخرى...فالمتأمل في المتن الشعري المغربي المعاصر لابد أن يعثر على حضور كبير و مكثف لهذا الشكل الدائري على اختلاف الأشكال الجزئية التي تتسم بها الحركات المكونة له...و أن النصوص التي تعتمد هذا البناء ، تعتمده مفتوحا فتتخلص من الوهم الذي يرى انغلاق الدائرة دلالة على وحدة النص و برهانا على تماسكه و لا سيما حين تتكرر بداية القصيدة حرفيا في نهايتها و هو إجراء كان الشاعر يلجأ إليه رغبة في التأثير على القارئ عن طريق تذكيره بالبداية بعد التجوال في عمق معاني النص، و هو ما يضعه أمام الحالة النفسية الأولى في تماسكها و انسجامها كأنما البداية تكون أشد تأثيرا و قوة في الخطاب الموجه[1].

و أما **الشكل الحلزوني** : فإنه يبدو واضحا في انقسام النص الشعري باعتباره وحدة شعورية فكرية إلى آفاق يقوم كل مقطع من مقاطع هذا النص إلى إبراز و استجلاء أفقا منها ، و معنى ذلك أن الشكل الحلزوني مجموع دورات حول الفكرة نفسها قصد استكشاف مختلف جوانبها و أبعادها، و هو في ذلك أشد اتصالا بالبناء الدائري من حيث قيام كل منهما على عنصر التوضيح و الاستجلاء.. في الشكل الحلزوني تسمح لنا كل دائرة برؤية الشعور و الفكرة اللذين انطلقن منهما الدائرة الأولى)[2]، و لفهم هذا التشاكل الشكلي نقرأ حلزونية قصيدة (من وثائق الاتهام) (لعبد الله راجع) يقول فيها:

(مشروع اكتشاف معكوس)

كان صديقي تاريزياس

[1] ينظر : عبد الله راجع المرجع السابق، ص 209 . 212 .
[2] المرجع نفسه : ص 213 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

محتقنا بالرغبة في أن يكتشف الإنسان

و لذا جاب العالم من أقصاه إلى أقصاه

ممتطيا ذاكرة في جحيم الكرة الأرضية

تحمل تاريخ البشرية

كان صديقي تاريزياس

يبحث عن لحظات تصفو في الرؤيا

أو يتجلى عبر متاهتها ملكوت الخالق

كي يصنع للحيوان الناطق

تاريخا يبنيه على أنقاض القرن العشرين

و لكي يكتشف الجوهر في أعماق الخلق

كان يطل علينا من فوق

آه يا تاريزياس

حين أقمت جدران يخفينا نحن الموتى

و بحثت كثيرا عن رائحة الإنسان الأفضل

كان ضروريا أن تفشل

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

كان ضروريا أن تفشل[1] .

يشكل هذا المقطع من القصيدة دائرة حلزونية شعرية، نلتمسها بداية في العنوان الفرعي للمقطوعة (مشروع اكتشاف معكوس) و هو تمثيل فكرة الفشل في تحمل المسؤولية تجاه الناس و المجتمع لأسباب تعود إلى ضبابية الوعي لدى النماذج البشرية التي يقدمها النموذج، فصورة (تاريزياس) (المقتبسة من قصيدة الأرض الخراب لإليوت)[2] تظهر في البداية محاولتها في اكتشاف الإنسان من أجل عالم أفضل و مثالي ، إلا أنها تدور في آخر المقطوعة لتظهر فشلها في تحقيق ما تصبو إليه مشكلة بذلك دائرة حلزونية انتقلت بالدلالة من فكرة المحاولة و السعي و البحث عن الأحسن ، إلى إظهار الصعوبة في تحقيق الآمال و يعلنها الشاعر بكل اعتراف فشلت و كان ضروريا أن تفشل.

ب : البناء المعماري المعقد.

في الكثير من الحالات النفسية المعقدة المتخطية عن سبل التعقل و استحكام الوعي أثناء عملية الخلق الشعري يتخذ الشاعر من الشكل المعقد ملجأ يصور من خلال ما يتراء له من حقائق في عالمه الفني ، لذلك فإننا عندما نتحدث عن البناء الدرامي في القصيدة الشعرية المعاصرة فنحن بصدد التشكيل الشعري في البناء المعقد، و بهذا تتجلى الدراما كونها تمثل عمق التوالد الفني في (أنها أصوات ثلاث يشكل أولها أصوات الشاعر و هو يتحدث إلى نفسه أولا و الثاني صوت الشاعر يتحدث إلى الجمهور صغيرا كان أم كبيرا، أما الثالث فهو صوت الشاعر و هو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث بالنظم صوته لا عندما يستطيع هو شخصيا أن يقول ، بل ما يستطيع فحسب أن يقول في حدود شخصية وهمية تخاطب أخرى وهمية)[3].

---

[1] عبد الله راجع : ديوانه : الهجرة إلى المدن السفلى، قصيدة (من وثائق الاتهام) ، ص 63 .

[2] ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ، ص 224 .

[3] ت . س ، إليوت ، مقالات في النقد الأدبي ،نقلا عن عبد الله راجع القصيدة الغربية العاصرة، ج 1 ، ص 226 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

يصور إليوت مفهوم الدراما في المونولوج ؛ أي حالة الشاعر و هو يخاطب شخصية وهمية وما يحاول أن يجليه هو بنفسه المتخيلة و في نفسه يعيش المحاورة مع استحضار الشعور و بعض من الوعي ، و كأنما يحصل في هذا العمل الجنوني صراع بين الشخصيات داخلها و خارجها في نفس واحدة (فالصراع الذي ينشب بين الشخصيات في العمل الدرامي يمكن أن يوجد صدى له في مجال التناقض و الصراع بين الحالات النفسية و المواقف الفكرية و الحياتية ، سواء تضمن النص الشعري شخصية واحدة أو جمع بين أكثر من شخصين .

و من الطبيعي أن يسمح وجود الشخصية و ظهور عنصر الصراع بوجود عنصر آخر أساسي في كل عمل درامي و هو عنصر النمو ؛ أي تلك الحركة تدفع النص الشعري إلى النمو داخل التناقض و الصراع ، و هي حركة أمامية تتبع المسار الزمني و تنمو مع تشابك الأحداث و الحالات النفسية و تنقلات النص عبر المواقف المتقابلة على أن هذه العناصر على اختلاف أحجامها في القصيدة لا يمكن أن تتفاعل في فضاء غير محدود، و إلا ضاعت معالم كل عنصر و تحول النص الشعري إلى عالم تسوده الفوضى و لا تحكمه القوانين و الفضاء المحدود الذي نتحدث عنه هنا هو ما يكفل للنص وحدة مناخية تتنفس في إطارها الحركة لدته و يتماسك من خلالها بنيانه[1].

في هذا الشكل تصبح القصيدة موجودة بقوة العوامل الخارجية التي ساهمت في بناءها ، و المقصود بالعوامل هنا تلك الاعتبارات التي يستحضرها الشاعر لتكوين شعره و تكون هذه الاعتبارات خارجة عن نطاق ما يراه هو بل يتعدى ذلك إلى اعتماده أطرافا لا وجود لها لتساهم هي الأخرى في تركيب الدلالات و رسم السياقات في بناء معماري معقد (و التعقيد هنا عمل ينم عن مقدرة الشاعر على الإمساك بخيوط النص و تحركها في الوقت المناسب ، و في الاتجاه المناسب لذا ليس أصعب من أن يحافظ النص على وحدته و انسجامه وسط التناقضات و الصراعات التي تميز العلاقة بين عناصره و خصوصا حين يتحول النص من التعبير البسيط عن التجربة الواحدة ليصير معادلا موضوعيا لتجربة تتميز بتناقضاتها و تشاكل عناصرها، و مهما يكن من أمر فالتعقيد الذي يميز البناء المعماري هنا جاء بلا

---

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ج1 ، ص 228 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

ريب من أن النص الشعري ليس نصا جامدا يقدم خلاصة تجربة ما ، و إنما هو نص ينمو و يكشف عن طريقة نموه)[1] .

هذا التجسيد الشعري الموسوم بالتعقيد يستوجب قارئا فطننا عارفا بمداخل و مخارج البناء الشعري و ما يسهم في تركيباته من علاقات نفسية متشابكة مع ما يختص به المتن من دلالة توصف بأنها درامية في شخصياتها المفترضة في مقال الشخصية الواحد و هي شخصية الشاعر؛ لأن التفكير الدرامي يمتاز بخاصية التجسيد ... لفن الدراما ؛ أي الحركة لا تتمثل في المعنى و المغزى، و كذلك تتمثل فيما قد يؤدي فيما بعد إلى معنى و مغزى ، أعني في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة [2].

فالقارئ في هذه الحالة لا يجب عليه أن يقف على ما وقف عليه الشاعر من تلك الأشياء المجردة ، و إن كان لابد من الوقوف فيجب عليه استحضار جميع الأفكار و الحواس و شرطها التعلق بما هو جنون و اضطراب في النفس و قلق في عملية الإدراك، و لتيسير القراءة بحقها عندها يستوجب على المتلقي تفكيك القصيدة إلى أجزاء و يفسرها مكنوناتها و مدلولات روابطها الصغيرة (التي تربط بين المعنى السابق باللاحق.

و قد أقر عبد الله راجع أن هذا البناء كان ضئيلا في الشعرية المغربية المعاصرة على عكس البناء المعماري البسيط الذي شهد إقبالا كبيرا من قبل الشعراء، و يرجع سبب ذلك باعتقاده إلى أن عمر القصيدة المونولوجية الدرامية كان قصيرا بالقياس إلى النص الغنائي، الذي أثر كثيرا في حضوره، و يعنى هذا أن النص الدرامي لم يظهر في المغرب إلا مع بداية مرحلة السبعينيات، و لأن الشعراء المغاربة الذين بدأوا يكتبون هذا النص ما يزالون يتعثرون بين الحين و الحين في أدائه بطريق جيدة ، و إن كانوا وفقوا في بعض إنتاجهم الشعري، و يمكن أن نلحظ شكلين من البناء المعقد في هذه الشعرية المعاصرة و هما :

01: الشكل التصاعدي الجدلي (البناء الدرامي)

---

[1] عبد الله راجع : المرجع السابق : ص 228 .

[2] عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، ص 281 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

في هذا البناء تتشكل الشعرية و تنبني دلالاتها و معانيها ، و ذلك بما يبديه الشاعر في قصيدته من أفكار و أحاسيس تتداخل و تتعلق فيما بينها حينا و تختلف و تتعلق مع أشياء و منطلقات أخرى حينا في عرض تصاعدي لأفكار يتبناها الشاعر من أحكام وعيه الذاتي و يوسمها بالجدل التصاعدي و الحجاج البلاغي، و يبثها في الشكل الجدلي المعقد الذي يرسم الشكل الهرمي تتقاطع مساحته البيضاء في وسطها بخيوط و أشكال كما تتقاطع الأفكار و الأحاسيس في القصيدة الشعرية المعقدة.

يبدو من خلال التسمية أيضا أنه شكل يقوم التصاعد فيه على المرور من محطات ثلاث تجسد التركيب الدلالي؛ أي أنه شكل جدلي بالأساس ،و ربما كان نمو التجربة فيه آتيا من قيامها على صراع التناقضات و هي مسألة تضمن للنص حركة دائمة لا تعرف التوقف ؛ أي أنها عملية تضمن الانتقال من أسفل إلى أعلى و تحقق بذلك تصاعدية هذا الشكل ،دون أن يعني ذلك أن التصاعد يتم بواسطة خط مستقيم ؛لأن الصعود هنا إنما يتحقق من خلال حركة الشد و الجذب التي تتم بين التناقضات، و على هذا الأساس فإن أكثر أشكال الهندسة قدرة على تجسيد البناء التصاعدي الجدلي هو الشكل المثلث و الهرمي منه على الخصوص فقاعدة الهرم تتشكل في هذا البناء نقيضين ، أما القمة التي هي نقطة واحدة وليس هذا وفقط فهي نهاية الصراع النقيضين ، وبدأ من توازنهما في أسفل الهرم وانتهاء باختلال هذا التوازن في قمة الهرم ، لسيطرة التركيب كنتيجة حتمية للصراع [1]

وقد توصل عبد الله راجع من خلال تفكيكه لنموذج (أحمد بلبداوي)في قصيدته مع ياسر أبي النصر الجائي ، التي يقول في بعض منها :

حين جلسنا نتجاذب أطراف القول

كان اليوم الأغبر يساقط من جرس علق

في مئذنة المسجد

قال أبو النصر الجائي

---

[1] ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ج1، ص 230.

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

حين أحدثكم لا أعطيكم إلا نصف

كلامي، و النصف الباقي أتركه للفطنة

قلنا: حدثنا عن طابور القمل في دار الحق

الحق الحق

قال: الحق الحق أقول لكم سأحدثكم

بدءا من اثنين

صار جيشا قبل حديثي عن طابور القمل

سألوني –كل منهم يحمل قبرين – الأول في الصدر

و الثاني في الرأس

و القبر كما نعلم لا يشرب ماء أو يأكل عشبا

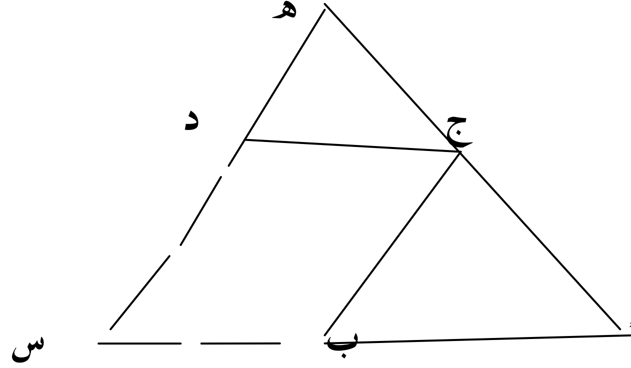
سألوني أنت أبو النصر الجائي ، قلت نعم . [1]

البناء المعماري لهذه القصيدة يشكل طابعا معماريا جدليا من جلال التناقضات الفكرية الناتجة فكريا عن اختلاف المواقف واختلاف الشخصيات وتعدد السياقات الدلالية في القصيدة ، وهذا الشكل هو ما يمثل بنية القصيدة فهو شكلها إذ يمكن من خلاله فهم مجريات الدراما الشعرية داخل النص الشعري

[1] أحمد بلبداوي ، دردشة مع ياسر أبي النصر الجائي ، ديوان سبحانك يا بلدي ، سلسلة الثقافة الجديدة ، مطبعة الأندلس 1979 الدار البيضاء ، ص 49 ، و القصيدة طويلة جاءت على شكل حوار متسلسل، تشبه المسرحية في عنصر الدراما المسيطر على مقاطعها الشعرية، و جميع جملها.

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.



يمثل الهرم (أ، هـ ، س) القصيدة بمجملها من البداية إلى النهاية ، ويمثل المثلث (أ) قوى الإحباط (الأطروحة ؛ أي الموضوع الذي ينطلق منه الشاعر للدخول إلى معترك الأحداث ، وتمثل (س) قوى التاريخ (النقيض)؛ أي السبب الذي تدور من أجله أحداث القصيدة ، ويمكن تسميته بالمثير الذي يحرك الأطروحة ، ويمثل (هـ) الحالة التي يتوصل إليها في آخر القصيدة ؛ أي الجديد الذي يثيرها الشاعر في خطابات القصيدة هذه التراكب الثلاث هي أساس وعماد القصيدة ؛ وما يمكن تسميته بمحيط القصيدة الخارجي ، أما الجزء الأول من المتن والذي يمثله (أ ، ب ،ج) فتكون من (أ) المجسدة لقوى الإحباط و هي المنطلق و إشعاع البداية و(ب) التي تمثلها الشخصية الرئيسية فيها ، وتمثل (ج) الحال الذي يسعى الشاعر تمثيله وله علاقة بما تدعو إليه الشخصية الرئيسية في القصيدة ؛ وهو ما يشكل الصراع بين النقطتين (أ) و (ب) إلا أنها تثير بدورها نقيضها (د) الذي قد تمثله شخصيات أخرى أو مواجهات و إشكاليات محتومة و هي بدورها تتحول إلى إفراز من إفرازات (أ) إلا أنها قد تصبح نتيجة من نتائج الأطروحة الأولى في حين تصبح (د) إفرازا من إفرازات (ب) ؛ أي ما يتحرك من أجله الشخصية الرئيسية من أهداف و طموحات أو تغيير ، و الجدير بالذكر في هذا المثلث أن العنصر (ب) عنصر من عناصر (س) .

أي أن الشخصية الرئيسية المحورية الممثلة لقوى التاريخ في النص و هو من تسعى لإحداث الحدث الجديد و خلق البديل ، و أن الصراع بين (أ) و (س) (رأس الموضوع) و ما يسعى إليه من حلول و بدائل يتركز الصراع فيها بين الموضوع نفسه و الشخصية الرئيسية المتحركة لإيجاد الحلول ، و أنه

كبير بين الأطراف و الأحداث التي يحتوها في شكل حوار ومجريات درامية تجمع بين القائل و المقول و المستمع و الثائر و المثير في صراع جدلي يفضي في النهاية إلى الحلول المحتومة أو البدائل الناتجة سواء كانت ناضجة أو لم تنضج ، المهم الخروج من مأزق التناقض بحل أو بديل، و يعتبر المولود الذي يشكل تماثل حقيقي لرأس الموضوع.

2: البناء التصاعدي النفسي .

تعرف نفسية المبدع بأنها متوترة في أغلب أحولها خاصة و أن الكثير من المبدعين يرون في التوتر حاجتهم في الخلق لحظة الانفعال، إذ تتولد لديهم المشاعر و الأفكار فيضعونها في قوالب فنية ، فالشاعر هو الآخر يحتكم إلى ما تمليه الأفكار و الأحاسيس انطلاقا من المؤثرات النفسية و الانفعالات العاطفية ليشكل القصيدة في بناء يرافق النفس و تطلعاتها، و هو ما يسمى البناء الشعري التصاعدي النفسي: (و هو بناء لا يقوم التصاعد فيه على أساس الصراع فيه بين المتناقضات، وإنما تتحرك التجربة فيه على شكل خط مستقيم يتجه إلى الأعلى و يأخذ طبيعته التصاعدية من مواكبته لحركة التجربة في تحولها، من مجرد انطباعات و مشاهدات إلى عالم تتوحد فيه الذات بالعالم ..و تكمن ميزة هذا البناء على غيره كخاصية في أنه يستوعب مرحلة زمنية تطول نسبيا مما يحتمل أن يستوعبه أي بناء معماري آخر ، إنه تكثيف للزمن داخل قصيدة معينة و انتقال بالتجربة من مظهر إلى مظهر آخر ، و قد يكون مناقضا و قد لا يكون و غالبا ما يتم هذا الانتقال بعد مرور حدث ما يعطي للتجربة رخص نفسية تنطلق به إلى آفاق معينة ؛ أي أن تصاعدها يأتي مع بروز دافع أساسي يعمقها و يوسع أبعادها و يكشف عن الغموض الذي يحتمل أن يطبع بداياتها بطابعه الضبابي)[1]

الشاعر في هذا النوع من البناء هو في حاجة إلى تصعيد الحجة في الخطاب فينتقل من أقلها و أصغرها تأثيرا إلى أكبرها و أوضحها ، حتى يتمكن من لملمة الموضوع و التوجه به نحو المستقبل، كون أن الخطاب النفسي يسعى إليه الشاعر من ذاتيته (و يعني هذا أن الحركة الشعورية و الفكرية في البناء

[1] ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 . ص 241 . 242 .

النفسي التصاعدي تحافظ على النسق الذي تحركت به على المستوى الحياتي الواقعي حتى و هي تتبلور داخل النص الشعري، إلا أنها تدخل في النص مجال التكثيف و التركيز مما يفرض على القارئ بدل مجهود إضافي يقتضي وراء ذلك التكثيف واقعية الحركة الشعورية و الفكرية في تطورها و نموها من بداية النص الشعري إلى نهايته ...لأن الخط الشعوري الفكري في قصيدة من هذا النوع يظل ماثلا للعيان في كل مقطع)[1] .

فالقارئ الواعي هو هدف كل شاعر في قصدته، عليه أن يتمثل نفسه شاعرا و هو يقرأ هذا البناء النفسي فيذوب في مكنوناتها و متكوناتها الخطابية فيما تنتجه مقاطع القصيدة من نفسيات تتوالى و تتوارى بما يطلبه الموقف النفسي ليتقصى من خلال الأجزاء و الفروع الدلالية و يتمكن من إدراك الدلالة و الكبرى و الغاية الأسمى و المعنى الشعري الذي يقصده الشاعر.

يقرأ (راجع) هذا البناء المعماري في المتن الشعري المغربي المعاصر من خلال نموذج للشاعر (محمد بنيس) قصيدته (من صفات الشرق على عهد الاحمرار) ، يقول في أبياتها:

يمدون لي صوتهم من رماد المدينة من يتشهى نداءه

في الصحن؟ ينتشرون على كتفي بيارق تفتح أغنية

من مواقعهم رقعة في اتجاه العيون إليهم تطير بنا

الرجل حافية يقرؤون الحجارة بالتل يقتسمون شهادتهم

و خنادقهم وقفت تحتمي بالفضاء هي الأرض واسعة

يصحبون الشوارع مثقلة بالغبار نشيد تمسك بالكف ها عمر

بعمامته في اخضرار الرياح و تسكننا نخلة بانتظام الرصاص

[1] عبد الله راجع : المرجع السابق : ص 241.

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

نعد شهيدا و تعلوا الشهادة خفق النشيد

صلاة الجنازة قد أجلت للبلاد البعيدة من يبعد الآن عنها ؟[1]

أن إلحاح الشاعر على الجانب النفسي في القصيدة الشعرية و اعتباره أشد عناصرها تأثيرا و حضورا أحد الأسباب التي أدت إلى بروز هذا البناء على حساب البناء التصاعدي الجدلي، و أن القصيدة في البناء التصاعدي النفسي تؤرخ لتطور نفسي و فكري داخل مسألة ما، و التي لا يمكن أن تنتهي إلا باتساع ملحوظ و طبيعي في كل مرحلة من مراحل النص الشعري فيها هي استيعاب و جسر يؤدي إلى اللاحق ، لأن كل مرحلة من مراحل تجربة ما إنما تتضمن كل ما سبق من حيثيات هذه التجربة فيها، و هي تنمو و تتحرك و بذلك تزداد القصيدة اتساعا تدريجيا و تترامى المساحة النفسية بنمو التجربة و تصاعدها و كل هذه المحطات و الهيئات يجد الشاعر فيها جاهزيته النفسية ما يسمح بإفراغ و تجسيدها في هذا البناء [2].

إن الشاعر العربي كثيرا ما تخضعه نفسيته للتمثيل الواقع الاجتماعي و ما يختلج في وعيه من تدافع اجتماعي سياسي و أن الواقع التاريخي الذي مرت به الشعرية العربية منذ الخمسينات القرن العشرين سببا كافيا لثوران النفس في الفكر و الإحساس في قصيدة شعرية يحملها البناء التصاعدي النفسي.

[1] محمد بنيس: من صفات الشرق على عهد الاحمرار، المحرر الثقافي، 19 سبتمبر 1976 م أو ينظر أعماله الشعرية الكاملة، و هي قصيدة طويلة تخيرنا منها هذا المقطع على سبيل التمثيل .

[2] ينظر عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ص 243 . 251 .

رابعا : بنائية الخيال في الشعرية.

أ: تحولات التصوير الشعري.

شهدت الشعرية العربية المعاصر تحولات كبرى على مستوى بنيتها التصويرية التي أعادة النظر بدورها في مفهوم الخيال و التخييل الشعري، بعد أن كان الشعر لا يحتمل التخييل بالمفهوم القديم على أنه خروج عن الحقيقة و ابتعاد على القوانين الفنية ، و ربط الشعر عندها بالعقل، و المنطق الأرسطي و الجمالية في البلاغة العربية الكلاسيكية، و ما احتكمت إليه من رؤى عاطفية حاصرة الشعر في أفقه الخلاق و بعده الإنساني.

و قد تجلت مع تطور الذهنية البنيوية في الشعرية و الرومانتيكية الأوروبية مفاهيم جديدة للخيال و التخييل الشعري باعتباره أحد الهواجس الجذرية فيه بما هو فاعلية خلق و رؤيا عميقة متأصلة في الذات الإنسانية، حين وضع (كولريدج) حدا فاصلا بين الخيال و التصور (بتمييزه بين شعر الموهبة و شعر النبوغ على أساس التمييز بين التصور و الخيال، فالتصور عملية ترابط و الخيال عملية خلق، فكما أن الخيال في عملية الإدراك يفرض شكلا و نظاما على مادة الإحساس ، و يقوم بنصف عملية خلق لما يدرك، فإنه في الفن يؤثر على مادة الخبرة الأولية و يعطيها جديدا من الشكل و الهيئة لبلوغ ذلك على أن الخيال أولا يفكك المادة قبل أن يعيد خلقها، لأنه ليس مرآة بل مبدأ خلق)[1].

و بذلك ينتقل مفهوم الخيال من مادة جزئية مضافة للعمل الفني إلى عنصر أساسي يسهم في الخلق و عملية الإنتاج الفني، و بهذا المفهوم يتحول الشعر إلى حقل تجريب يجعل الشاعر من الخيال كيانا للتعبير عن أفكاره و أحاسيسه و انطلاقا من المدرسة الرومانتيكية لدفع بآراء (وردزوث) و (كولريدج) إلى أفاق جديدة يتسع من خلالها مفهوم الفن ليأخذ الشكلية الجمالية الفلسفية و الدلالات المتنوعة الخاضعة لمرونة العقل في عملية الخلق انطلاقا من مفهوم الخيال الجديد، و جاء التيار السريالي ليربط بين

[1] بريت (رل) التصور و الخيال : ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي دار الرشيد ، للنشر ، العراق ، 1979 م ص 50 . 51 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

الخيال و أعماق النفس الإنسانية ربطا محكما، يقول (أندريه بروتون) (علينا أن ندرك خير ما يكون للصور المرئية بل علينا إعادة خلق حالة لا تقل في شيء عن الجنون)[1]، و يكون ذلك بالخروج من مجالية الفن من أجل الفن الضيقة، بل تتعداه إلى تعدي المعقولية في الخلق و توظيف كامل لباقي الذهنيات التي يحكمها الفكر و الإحساس المتخفي العميق، من أجل إيجاد صور تحرك التفاعل العقلي من غير تعقل، و هو ما يمكنه تسميته بالمفهوم الجنوني للفن الذي آمنت به السريالية.

و أما عن مفهوم الخيال الشعري الجديد في الثقافة الأدبية العربية إلا منذ مطلع القرن العشرين، و كان لمدرسة الديوان و العقاد على الخصوص دور كبير في بلورة هذا المفهوم و إثارة مختلف جوانبه، و لقد فهم العقاد أن الخيال مرتبط ارتباطا وثيقا بأعماق النفس [2]. فقال (و ما ابتداع التشبيه برسم الأشكال و الألوان محسوسة بذاكرتها كما تراها ، و إنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال و الألوان من نفس إلى نفس و بقوة الشعور و تيقظه و عمقه و اتساع مداه و نفاده إلى صميم الأشياء ، يمتاز الشاعر على سواه ..و صفوة القول أن المحك الذي لا يخطئ في نقد الشعر هو إرجاعه إلى مصدره، فإن كان لا يرجع إلى مصدر أعمق من الحواس فذلك شعر القشور و الطلاء، و إن كنت تلمح وراء الحواس شعورا حيا وجدانا تعود إليه المحسوسات، فذلك شعر الطبع الحي و الحقيقة الجوهرية)[3].

و ما الشعور الصادق الحي عند العقاد (إلا تجربة حية عاشها المبدع بالفعل أو تخيلها وفق ما عاشه و هي تجربة لا تقاس زمنيا بالساعة أو اليوم ، ذلك أن مقياس الوقت في الإحساس ، و في الشعر الذي هو ثمرة من ثماره ، ليس هو الساعة المكونة من النحاس و الحديد، و إنما هو النفس المركبة من الخيال و التصوير و الشعور)[4].

---

[1] ميشل كاروج : أندريه بروتون و المعطيات الأساسية للحركة السريالية ، ص 101 . 102 .

[2] ينظر: عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ، ص 270 .

[3] محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ، ص 5 . 7 .

[4] عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب ، ص 308 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

حتما ستجد هذه المفاهيم مكانتها في الشعرية العربية المعاصرة باعتبار استحداث الفكر و إحساس المبدع العربي، فيجد في مفهوم الخيال الموصوف بنفسية الشاعر و تفاعلاتها مرتعا و مادة دسمة لإعادة تحميل بنيات قصائدهم الشعرية بجماليات الخيال و التخييل في دلالاتهم و سياقاتهم المعنوية، حتى أنه سيتحول ذلك إلى اعتبار المخيلة الشعرية مركزية في عملية الخلق و الإنتاج، و يكمن الامتثال لما تمليه لديهم حتى وضعت لها المقامة كمقامة الوزن ، لتكون المخيلة في قصائدهم كالوزن و هي إحدى مكونات بنية الشعر كما يذهب إلى ذلك أوستين وارين ، و رينيه ويليك)[1].

إن عالم الشاعر الحديث سيركز مفهومه على تحويل المكونات البلاغية و ما تحدثه في القصيدة من جماليات مثيرة إلى عالم الخيال الشعوري تحت ما يسمى بالصورة الشعرية جزئية كانت أم كلية بل يمكن المراهنة على أن الصورة الشعرية التي هي وليدة المخيلة الخلاقة ستصبح فيما بعد بديلا عن القصيدة ككل و لعل ذلك ما تجسده قصائد رواد الشعر العربي بدء من السياب و أدونيس و عبد الصبور على حد تعبير عبد الله راجع [2] .

تجسيد لمفاهيم التحديث التي ظهرت في الشعرية أقر (عبد الله راجع) بوجود حراك/ تغيير على مستوى البنية الخيالية في القصيدة المغربية المعاصرة ، في توظيفها على مستوى الأنساق و الدلالات، في علاقاتها تنطلق من تحديدات في الصورة و الرمز و الأسطورة باعتبارها أن المتواليات تشكل البنية المركزية للنص الشعري ، و لأنها تتضمن المجالات الثلاثة التي يبرهن من خلالها الخيال الشعري عن وجوده و يقتضي معرفة ذلك الربط بين الجانب الدلالي و الجانب النفسي، أو بين الوظيفتين الدلالية و النفسية لكل من الصورة و الرمز و الأسطورة لأن الوظيفة الدلالية بمفردها ليست إلا جانبا من جوانب أخرى تشغلها الوظيفة النفسية، و لأن مجال الخيال يتماس مع الشعور و الانفعال الإنسانيين، ذلك أن عواطفنا و مشاعرنا في تميزها و تفردها ،إنما تبحث عن لغة أصيلة محايدة أو بريئة إنها التضحية باللغة اقترابا من اللغة و تجديدا لها دون أن تعني هذه التضحية ردم كل الجسور التي تربط

---

1 اوستين وارين، رينيه ويليك ، نظرية الأدب ، ص 270 .

2 ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ، ص 271 .

بين الإنسان و الإنسان[1] ، و يعني هذا كله أن الشاعر و هو في مرحلة الصياغة الشكلية تتولد لديه المأساوية من إرادة ذاتية مزدوجة تجمع بين الوعي و اللاوعي، كلاهما في تناقض و تصدع مستمر ، لذلك فهو يوظف الخيال ليفصل بينهما في حضور يجمع بين الانفصام و الالتئام حيث تتداخل الصور و يقع التصوير و الترميز و توظيف الأسطورة محتضنا الأصوات جميعها حتى يحصل الخلق الشعري المثير.

ب: الصورة الشعرية:

إن اعتبار الصورة إحدى أهم بنيات التكوين الشعري و دعامته الأساسية خرقت مفهومها الكلاسيكي الذي اعتبرها مجالا للزخرفة و التزيين، متحولة إلى مفاهيم معاصرة متبعة لحركية المفهوم المعاصر للفن و الإبداع و (اعتبرت عنصرا حيويا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية، و تبلورها اللغوي في بنية معقدة متشابكة لها نموها الداخلي الفرد، و تفاعلاتها الفنية)[2]، بها يتمكن الشاعر من إفراغ معانيه العميقة في قوالب فنية تكونها الدلالة اللغوية، ذلك أن (الصورة الشعرية تركيبة فنية يلعب الخيال فيها دورا أساسيا ومهما يتمثل في نقل التجربة المراد التعبير عنها ، و هي لا تستلزم وجود موضوعها مما يؤكد أنها حادثة ذهنية قبل أن تكون استرجاعا لمشهد معين ، و من الخصائص في كل صورة شعرية أن تكون مسايرة للشعور السائد في السياق الذي يبرزها إلى الوجود، ذلك أن ارتباط الصورة بالجانب النفسي المراد الكشف عنه ، ضرورة يقتضيها النمو الداخلي للنص الشعري، بل أن قصارى ما تطمح إليه الصورة هو توظيفه توظيفا جيدا لخدمة هذا الجانب، و تقتضي هذه المسألة ألا تتناقض الصورة الجزئية المكونة للصورة الكبرى للنص الشعري فيما بينها ، و إلا توقف نمو هذا النص)[3].

على هذا الأساس يتم توظيف الصورة في الشعر توظيفا يشمل جميع الروابط اللغوية و النفسية المكونة للنص ، و هي بهذا المفهوم تشغل دور المراقب و الموجه في البناء الداخلي للنص الشعري.

---

[1] عبد الله راجع : المرجع السابق : ص 272 .
[2] المرجع السابق : ص 271 .
[3] كمال أبو ديب : جدلية الخفاء و التجلي ، ص 272 .

و يعني هذا أن الصورة الشعرية في مهامها الكبرى تتوسع لتشمل الربط بين الوظائف المؤسسة للنص الشعري كالوظيفة الدلالية و الوظيفة النفسية داخل كل صورة (و يظهر أن للصورة مستويين من الفاعلية هما : المستوى النفسي و المستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية و الوظيفة المعنوية ، و أن حيوية الصورة و قدرتها على الكشف و الإثراء و تفجير بعد تلو بعد من الإيحاءات في الذات المتلقية ، ترتبطان بالاتساق و الانسجام harmonie يتحققان بين هذين المستويين للصورة ، فالصورة بهذا التحديد قد تحقق في الكشف و تتحول دلالتها إلى عنصر سلبي إذا بلغ الافتراق بين هذين المستويين درجة معينة من هذه الحدة)[1].

و يدل هذا الربط بين المستوى النفسي و المستوى الدلالي في الصورة التي تتحكم في التركيب العام للنص بحيث إذا اختلفت و تشكلت إحدى المستويات في التصوير يخترق إحدى المستويات و يصاب البناء بالإخفاق و من ثمة يتوقف نمو النص و تطوره، خصوصا المستوى النفسي لا غنا عنه في الصورة فهو بمثابة المؤشر الذي يثبت فاعليتها و مدى تأثيرها ، فالشعر (رغم دقة الصورة على الصعيد الحسي فإنها تخدم وظيفة حيوية في سياق الموقف الشعري المتكامل إذ يستحيل عزل الترابطات الشعورية التي تستثار على المستوى النفسي لكل من الموضوعين المركبين للصورة...فمن التناقض أن الشاعر العربي غالبا ما كان يركز على الأبعاد النفسية التي تثيرها هذه العناصر سواء بشكل مباشر أو عن طريق التداعي و الترابطات الشعورية)[2].

فالجانب النفسي يحيل الأشياء الى التصوير المثير، رغم واقعيتها أو عدمها و كأنه الصورة دائما بحاجة إلى النفس كعامل ليحرك الفاعلية فيها و يثير بها القارئ (فالمبدع لا يتعامل مع ما يراه تعاملا نقليا و لذلك فإن المفردات المستعملة في الصورة الشعرية، و التي تدل على ما هو مرئي لا تحتفظ داخل هذه الصورة بدلالاتها الواقعية دائما، بل أنها لترتدي دلالات يستحيل أحيانا أخرى أن تتجسد على الإطلاق لهذا كان تعريف الصورة متضمنا كونها تركيبية سيكولوجية ، بالأساس ؛ أي أن ما يميزها كونها تعبير عن

---

[1] كمال أبو ديب ، جدلية الخاء و التجلي، ص 22 .

[2] ينظر : المرجع السابق ص 31 . 32 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

زمن و مكان نفسيين بمفردات لا علاقة لها غالبا بما هو نفسي و دور المبدع هنا ليس هو دائما الاحتيال على المفردات التي تركب الصورة قد شحنها بدلالات نفسية ، بل يكفي أن ينصت المبدع لانفعالاته و مشاعره، و أن يتقصى بصمات اللاشعور و ما خفي من الأحاسيس لكي يقدم صورا شعرية يلعب المجاز فيها دورا رئيسيا) [1] .

سعى (عبد الله راجع) مراجعة الصورة الشعرية من خلال وصف التحولات المرحلية للشعرية و الشعر في المغرب، التي يأخذ على عاتقه مهمة الكشف و الاكتشاف عن الانسجام أو التغاير الحاصلين في علاقة المستوى الدلالي بالمستوى النفسي داخل الصورة الشعرية الجزئية، كما أنها تبحث خارج الصورة الجزئية عن تناقض أو انسجام الصورة فيها لخدمة الشعور الواعي، و الحصول على ترجمة حقيقة للمشاعر السائدة في النص الشعري؛ أي أن الكشف عن علاقة المستوى الدلالي بالمستوى النفسي داخل الصورة يعني الاقتراب من الدلالات في حضورها النفسي، في حين تسقط الخلفيات المتعلقة بالمفهوم الرجعي للفن نفسه، و يتم تفكيك التراكيب إلى جزئيات لتتعرى المسميات إلى حد كبير من محمولاتها القيمية لتبدو المشاهدات و كأنها مساحات بلا منظور و في حين أنها تخاطب الأحاسيس و الأفكار بما تثيره النفسية المنفعلة من تناقضات و مثيرات لتأكيد الحضور بما يتصل بالحياة الإنسانية لأن (نجاح الصورة الشعرية في أداء مهمتها على الوجه الأكمل إنما يعود إلى الانسجام و التآلف الذي يحصل بين هذين المستويين، كما أن إخفاقها يعود لا محالة إلى التغاير و التنافر المحتمل أن يحصل بينهما و أقصى ما كان للتصور الشائع أن يصل إليه هو أن يربط بين المستويين معا داخل ما يسمى بدلالات الصورة الشعرية لكن هذه التسمية إنما تغيب المستوى النفسي و تلحقه بالجانب المعنوي من الصورة، و كأن أية صورة شعرية إنما تقوم على افتراض أن المستوى النفسي مسألة ضمنية فيها، و في ذلك استبعاد مفتعل لهذا المستوى الهام من مستويات الصورة الشعرية قصد العكوف على الجانب المعنوي الذي يبقى أكثر الجوانب وضوحا في الصورة رغم ما يعتريه أحيانا من لبس فني تتطلبه طريقة الأداء[2].

[1] عبد الله راجع :المرجع السابق ، ص 273 .

[2] ينظر : المرجع السابق ص 274. 275 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

للصورة الشعرية أصولا و علاقات بالنفسية لدى المبدع، فهي تشكل جزء حيويا في هذه العلاقة من التجربة الشعرية ، كما أن للوعي دور كبير في تكثيف المستوى النفسي و تركيزه من أجل صناعة الموقف الشعري، ذلك أن (الصورة هي التي تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوية و اتجاه الفاعلية على مستوى النفس، مستوى الإشارة لما بين أشياء العالم و الذات الإنسانية من فعل و استجابة و تنافر و تعاطف)[1].

و يورد لنا (عبد الله راجع) نموذج عن الصورة الشعرية في المتن الشعري المغربي، من خلال خاصيتي الانسجام و التنافر اللذين يضيئان المستويين المعنوي و النفسي داخل الصورة، من ذلك هذا المثال الشعري التصويري للشاعر (أحمد بنميمون) يقول :

أ): **الأرض الليلة تيه و جبال و دخان**

الأرض الليلة تخرج من تربتها من أمواج بحارها

لا أدري أين تسير طريقي بي و بها

الحزن يحاصرني و النار تحاصرها

الموت ينازلني لا تهرب أشباحه مني إلا حين أقيم فيك

الظلمة في عين الأرض ثقيلة

من أفرغ ليلها هذا من لمع نجوم

أفرغ ليلي منك و أبعد عن قدمي ديارك[2]

ب): **قلبي يتدفأ ببكائي الليلة في مقهى مهجورة**

---

[1] كمال أبو ديب : جدلية الخفاء و التجلي، ص 56 .

[2] أحمد بنميمون: تخطيطات حديثة في هندسة الفقر ، ص 31 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

و أنا أغرق في صمتي ، تهرب من ذاكرتي الأشياء ، الأسماء

و أشرب من كأسي قطران من مطر النسيان

آكل من فاكهة الرفض و ألعن من يكسر أجنحتي [1]

في هذا النموذج تمثل الصورة دورا دراميا أساسيا تتمركز في عمق الدلالة، فالشاعر يصف حالة شعورية يعيشها توصف بالحزن و الظلمة ، فهو يخاطب (الأرض) في ذاتها يحسبها أصل ما يشعر به، لأن الأصيل الذي يحمل و يتحمل كل شيء، إنها التصوير النفسي لما يتغلغل في الفكر و الإحساس، و مع ذلك يربط هذا الشعور بالحب الكبير لمحبوبته، بأنها هي أصل لكل تفريج يبحث عنه، فالأرض نفسها لن تخرج من ظلمتها إلا بوجود نجوم لامعة تنير الديجور، و يصور الوحدة و الانعزال و الشعور بالضيق الشديد.

التصوير في هذا المتن لا يركز على اللون نفسه و هي مسألة يسهل اكتشافها من خلال السياق، لذلك فإن الظلمة التي تملأ عين الأرض تأخذ جلالة أوسع من مجرد السواد المنبعث من الديجور، كما أن الليل الفارغ من المعشوق لا يرتبط بالليل الطبيعي إلا باللفظ في حد ذاته، إنه عالم الشاعر بمجمله واقعه المعاش ما يحسه و يتوقه، من هذا يبدو أن بناء الصورة على دلالات الظلمة يكشف مستوى نفسيا لا مفر من التقاطه، هذا الظلمة التي تعيشها الأرض الشاعر يراها هي الواقع نفسه، و تكشف الصورة عن بعد نفسي آخر، دلالته أن هناك وعيا دقيقا بأن مسألة الشاعر جزء من مسألة عامة، و إن إفراغ الظلمة من لمع النجوم سيؤدي إلى تدمير كل ما هو لذيذ في حياة الفرد، إن الشاعر واع بأن هناك سببا واحدا أدى إلى هذه المأساة ، و هو أن المسؤول عن ذلك شخص واحد ليس من الضروري أن يكون فردا، بل قد يكون شخصا معنويا ترتبط المأساة بوجوده و تختفي باختفائه[2].

---

[1] أحمد بن ميمون : المرجع السابق ص 74 .

[2] ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ج1 ، ص 279. 280 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

من هنا يظهر نجاح الصورة في إبرازها للمستوى النفسي كما نجحت في إبراز المستوى الدلالي، بل أن المستوى النفسي كما نلاحظ بأنه هو الذي قاد إلى اختيار هذه الصورة بالذات دون غيرها كونها تترجم لا وعيه في وعي يدركه الشعور المتفاني في قراءة الما وراء و المختفي من الدلالات العميقة.

يكمن نجاح الصورة الشعرية في مدى تمكن الشاعر من وصف المعدم من الأشياء ذات العلاقة مع النفس الداخلية ، لأن (الزمن العربي ليس انكسارات فحسب بل محاربة لهذه الانكسارات و ليس تشتتا بل محاولة لجمع الشتات و عما جاد و دؤوب للنهوض بالأخلاق و العقول إلى مستوى المسؤولية، لقد استيقظ الشعر العربي المعاصر من رقدته على أصوات طبول تقرع، فنفض رماد الأزمنة الغابرة ، و نشر جناحي فينقه الذهبي استعدادا إلى قبلة ذهبية من شفة التقدم و الحضارة ، و قد أبرز توجهه النهضوي هذا باتجاهين أثنين هما : تنوير الشكل التعبيري و تنوير المضامين و الموضوعات الشعرية)[1].

و كل ذلك كان مع علاقة بالنفسية المخبرة بما يعقله العقل و تدركه الحواس متعة و استئناسا؛ لأن الفاعلية التصويرية (تتبلور حين يتناول الخيال الخلاق الأشياء بما هي رموز مباشرة مدركة تستثير حقلا من الانفعالات و الاستجابات و الدلالات في وضع ثقافي معين له طبيعة محددة تقريبا ثم يهز الأشياء يقتلعها و ينفض عنها حقلها الخاص المدرك و يعمدها في ضوء جديد لا تعرفه العين، ثم يقذفها في جسد القصيدة، لكن هذا وحده غير كافيا لخلق طري قادر على الفعل و الجدة لذاتها ليست بالضرورة فعل خلق و إنما تكونه حين تكون الأشياء بضوئها شبكة من التناغم و فيضا ينفتح على القصيدة كلها فيدرك المتلقي ....أن الأشياء في القصيدة تتخذ لا شكلا جديدا و إنما الشكل الوحيد المقنع الذي يمكن أن تتخذه إذا أردت أن تتحرك و تنمو و تفيض في جسد العمل الفني)[2].

و أما عن تشكل الصورة الشعرية داخل النص في ذات علاقات انسجام و تنافر بداخلها يحدث أنها تتصل اتصالا وثيقا بما يمكن تسميته بالشعور المسيطر أو الفكرة السائدة في النص الشعري لذلك (أن نجاح أي نص لا يمكن أن يتم إلا إذا تظافرت كل العناصر المشكلة له في خدمة الشعور المراد انبعاثه

---

[1] صالح الرزوق : المأساة في الأدب ، اتحاد كتاب العرب ، ط 1992 م ص 13 . 14 .

[2] كمال أبو ديب، جدلية الخفاء و التجلي ، ص 45 . 46 .

أو الفكرة المراد توصيلها إلى المتلقي، و إذا كانت الصورة الشعرية كبقية العناصر الأخرى المكونة للنص من لغة و إيقاع و بناء معماري، فإنها تخضع هي بدورها لما تستجيب على بقية العناصر الأخرى ، بل إن إخضاعها هي بالذات مسألة بديهية إذ لا قيام لنص تتنافر الصورة الشعرية فيه مع الشعور السائد و يمكن فهم عضوية الصورة في التجربة الشعرية فيما يحتمل أن تقدمه كل صورة على حدة للدفع بحركة النص إلى الأمام؛ إي إن ذلك يعني أن تشارك الصور الجزئية في إغناء حركة النص)[1] .

تكمن قوة التجسيد الصوري في (تمكن السياق اللغوي الذي يخترق مجالا نفسيا معينا، فكلما تجاوزت الصورة الشعرية حدود هذا المجال إلا و تحولت إلى معول هدم للنص و كلما تحركت داخل هذا المجال إلا و أسهمت في إغنائه و بلورته و أن الصورة الشعرية بدورها تتحرك داخل المجال النفسي و تلعب ثمة دورا رئيسيا في نمو حركة القصيدة و يمكن للصورة أن تتنافر مع المجال النفسي؛ أي أن التنافر تنافر بين الصورة الواحدة و المجال النفسي بأكمله، و في هذه الحالة تفشل الصورة الشعرية لأنها تفقد عضويتها داخل التجربة و تتحول بذلك إلى عنصر يساهم بشكل مباشر في خنق القصيدة و توقيف نموها)[2].

لذلك يتوصل (راجع) إلى أن أغلب النصوص الشعرية المغربية المعاصرة إنما يتوقف فيها نمو الصورة الشعرية على الشذوذ و الخروج عن مجال المحدد، و عدم إغنائها للمجال النفسي، و مثال ذلك ما نقرأه في نموذج شعري للشاعر (أحمد بلبداوي) في قصيدة يقول فيها:

أي فدوى يا باب البحر

يا تذكرة الوصل الدافئ بالعالم

هل تذرين

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ، ص 285 .
[2] عبد الله راجع : المرجع السابق ، ص 287 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

كم ثمن الرحلة في جزر الطهر

لا ترتاعي قد سجلت جميع الأشياء

من يوم الطلق إلى اليوم

كانت أقلامي كبريتا و الحبر مطر

و دواتي كلها الأنهار

سجلت بأنك كالأطفال

في بلدي، مثل جميع الأطفال شربت حليبا من

ثدي مستورد[1]

تمثل هذه الصورة الشعرية التي يعتمدها الشاعر في دعامته الدلالية تنافرا كبيرا مما أدى إلى الإخلال بالسياق الحامل للمناخ النفسي، ففي قوله: (كانت أقلامي كبريتا) شذوذ كلامي يقود إلى التفكير فيما يكون علته (الحبر) الذي يكتب به، عندما أضاف شذوذ دلالي آخر مكملا لما بدأ من التنفير حين قال: (الحبر مطر) ذلك أن الشاعر في القصيدة كان بصدد البوح بشيء و أن ما يكتبه شديد الارتباط بالواقع و المستقبل، فلما كانت الدواة هي الأنهار و الحبر هو المطر ، فكتاباته المشتعلة في (صورة الكبريت) إنما تستمد قوتها من الواقع (الأنهار) و تصل إلى الآخرين محملة بالخصوبة (المطر) و برائحة المستقبل، و بهذا التفعيل المقترح كانت الصورة ستنجح على هذا المستوى، و لكنها تفشل حين نقرأ على ضوء تصورنا لما يمكن أن يحدث حين تغمس الكبريت في المطر، إن ما يحدث هنا هو النقيض تماما لما يريده الشاعر، إنه يعترف بكونه قد سجل كل الأشياء و الأحداث و الأحاسيس و الانفعالات التي رافقت نمو ابنته بدء من يوم الطلق إلى لحظة الصورة الشعرية التي لا نكاد نعثر فيها عن شيء سجله

[1] أحمد بلبداوي: إلى ابنتي فدوى ، ديوان سبحانك يا بلدي ، ص 32 .

عنها، كأنها طيف من الكلام و فقط و كان يكفيه أن يغير الدواة و الحبر لتنسجم الصورة مع نفسها أولا و لتنسجم مع بقية الصور الأخرى ثانيا، لكن الشاعر لم يراقب جيدا المسار الذي أخذته الصورة ، إلا أنها قد سيطرت بقوة مفعولها و شدة تأثيرها على حركية القصيدة و استطاعت أن تغمرها بقوة الإيحاء و مخالفة التوقع لقارئ القصيدة ، و هو ما يمكن تسميته بالتنافر الكلامي لمخالفة المناخ النفسي و الانسجام الدلالي في الشعرية الحديثة.

يؤكد (عبد الله راجع) على أن السياق الحامل للمناخ النفسي في النص الشعري هو المعيار الأساسي الذي تقاس به درجة انسجام الصورة أو تنافرها، فالتنافر في الصور قد لا يقيم دليلا على أن بعضها قد شذ عن الخط النفسي السائد و يسهل اكتشاف هذا المناخ النفسي من خلال تتابع الصور نظرا لوجود قاسم مشترك يربط هذه الصور فيما بينها ربطا محكما لا تشذ عنه صورة إلا و برزت إلى العين مباشرة ، و قد يحدث أن تتجه الوظيفتان الدلالية و النفسية للسياق نحو السلب أو الإيجاب فتبرز صورة أو صور شعرية تتجه اتجاها مغايرا و غالبا ما يحدث ذلك حين يعمد الشاعر إلى توظيف صور تنم عن الفرح و الأمل في سياق نفسي يسوده اليأس المطلق، و يعود سبب فشل بعض الصور الشعرية في انسجامها مع غيرها داخل السياق إلى جهل المبدع في الكثير من الحالات بحركة الواقع من جهة ، و بأبعاد المناخ النفسي الذي يتحرك النص داخلة من جهة ثانية، عندها يخبط الشاعر في متاهة فكرية و نفسية لا يمكن أن يصدر عنها انسجام في التصوير.

كما و قد يجد الشاعر صعوبة في مراقبة الصورة في بداية النص إلى نهايته ، فالصورة الشعرية قد يتغلغل الشاعر في شحنها و إمدادها بالدلالات من خلال صور جزئية تكملها، و في الوقت نفسه يتيه وراء الصورة الأم متناسيا الدور الذي يمكن أن تلعبه تلك الصور الجزئية، و هو ما يكون سببا في اتساع السياق و ابتعاد الصورة عن مقصدها الأول في القصيدة ، ذلك أن توظيف الصورة الشعرية ليس شيئا هينا إذ هو فعل أساسي في تحقيق الانسجام الدلالي في القصيدة (فالجودة الفنية إنما يعود في جزء كبير منها إلى مدى ما يمتلكه الشاعر من أدوات و إمكانات فنية يستطيع بواسطتها أن يخرج من النص مبدعا لا ناظما، و لكنها لا تقوم بمفردها دليلا على إبداعية الشاعر و حسن تصرفه إذ أن وعي

الشاعر بما يحيط به و فهمه لما يعتمل بدواخله يلعب دورا أساسيا فيما يمكن أن ينتج عن قراءة القصيدة احتفاء و مشاركة و تلذذ فلم يعد الشاعر صانع صور كما يقال إنما هو طفل الأمة و نبيها)[1] .

ج: الرمز الشعري.

تماثلت الكتابات الشعرية المعاصرة لامتدادها الحضاري الإنساني و الفاعلية التاريخية الواعية، فجعلت من بنيتها الحركية قانونا أساسيا يعيد صياغة الذاكرة و التجربة الإنسانية ، ذلك أن (الثورات العربية المعاصرة هي يقين سياسي مقابل مجموعة أوهام اجتماعية و اقتصادية و تكنولوجية ، لذا تجد تعارضا بين الفكر السياسي و التقدمي و البرامج السياسية للحركات الثورية ، تماما كالتعارض القائم في قصيدة واحدة لا تتكلم إلا بلغة الانهيار و الانسحاق و الهزيمة ، و إذا بها تفاجئك بقنبلة الثورة في آخر لحظة لتكشف عن شاعر ثوري خانق رافض)[2] و لعل استدعاء الرمز في الشعر لديهم كان امتثالا لغاية إعادة قراءة الوعي التاريخي، بمفاهيم جديدة تؤمن باختراق (الأنا) و استبدالها (بالنحن) في مناخ الدعوى للنهوض القومي و إيقاظ الضمير الجماعي، كما استعمل الرمز في نتاجهم الشعري باعتباره خاصية أساسية من خصائص الخيال الشعري، هذا ما ينبغي أن يكون، فالمقصودة (بالرمز الشعري إنما هو مستوى ثان من الرمز تأخذ فيه بعض المفردات دلالات قارة داخل النتاج الشعري، و هي دلالات يستحيل فهمها أو القبض عليها بالاقتصار فقط على ما تم التواضع عليه من دلالات المفردات ، إذ أنها تتجاوز ذلك لتأخذ ألوانا و ظلالا و إيحاءات يمكن التماسها في الحياة الشخصية للفرد و في تجربة احتكاكه بالعالم، مع ما ينبثق عن هذه التجربة من تصورات قادرة على إفراغ بعض المفردات من محتوياتها لشحنها بدلالات جديدة تأخذ صيغة قارة ، أو شبه قارة داخل النموذج الشعري و على هذا فحين تقول عن مفردة ما بأنها ترمز إلى شيء فمعنى ذلك أنها تتجاوز المستوى الرمزي الأول باعتبار أن اللغة هي نسق رمزي قبل كل شيء و ترقى إلى مستوى ثان من الرمزية حين تغادر دلالاتها لتتحول بفعل

---

[1] عبد الله راجع القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ، ص 301 .

[2] صالح الرزوق : المأساة في الأدب ، ص 15 . 16 .

التكرار من جهة و بفعل ارتباطها بتصور معين من جهة ثانية إلى رمز يحتفظ بنوع من الاستقلال عن تأثير السياق الذي يحتمل أن يرد فيه [1].

إن مهمة الرمز في أصل بنيتها تكمن عملية رسم اتجاهات القصيدة، و تسيير معانيها وفق معنى يسعى إليه المبدع من وضع للدلالات في قوالب واعية ، و هو ما يميز (الرمز عن غيره من ألوان المجاز، فعلى حين يعمد السياق إلى إبراز بعض المفردات ذات الدلالة الجديدة، و التي ترتبط بأي سياق آخر؛ أي أنها يمكن أن تكسب دلالات جديدة داخل سياق آخر... ، فالرمز ملح بطبيعته، و ينزع دوما إلى الظهور ذلك ما يدفعنا إلى الانتباه إلى إلحاحه و هو ما أسميناه بثبات الدلالية فيه)[2] .

الرمز بطبيعته المؤثرة يفرض نفسه على السياق، و يحدد مكانه في القصيدة بقوة الحجة التي يصنعها، و حتى يتسنى للقراء اكتشاف مدى تأثير الرمز في المتن و مدى استعماله مكان الدلالة الحقيقية خاصة و أنه يمثل هوسا لغويا لا يمكن تجاوزه أثناء القراء، لذلك لابد من إحصاء مجمل الرموز المستعملة من قبل شاعر واحد مع تحديد النماذج المستهدفة و على مدى مدة زمنية محددة ، عندها يمكننا أن نجد المفاتيح الأساسية لولوج عالمه النفسي و الفكري على سواء ، إذ يعد (المنهج الإحصائي الأسلوبي ذروة ما توصلت إليه البنية الأسلوبية في مجال تحقيق الموضوعية و الاقتراب بذلك من منهجي العالم التجريبي و الرياضي و الابتعاد بنفس المسافة عن دائرة الذاتية و الانطباعية التي تتسم بها الأحكام النقدية غالبا ، و يتخذ منها البعض سبيلا الى التشكيك في مشروعية هذه الأحكام و التهوين من قيمتها و ترجع أهمية العمل الإحصائي إلى أنه يقدم بيانات دقيقة و محددة بالأرقام و النسب لسمة أو أكثر من السمات اللغوية المتعددة .. و هذه السمات اللغوية حين تحظى بنسبة عالية من التكرار و حين ترتبط بسياقات معينة على نحو له دلالته تصبح خواص أسلوبية تظهر في النصوص بنسب ration و كثافة density و توزيعات drîbutions مختلفة ، و هو ما يعين على تمييز الخصائص

[1] ينظر : عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ، ص 302 .
[2] المرجع السابق ص 302 . 303 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

الأسلوبية العامة أو المشتركة في اللغة الواحدة كما يعين على تشخيص أساليب الكتاب و الشعراء)[1] و ربما أثارة هذه الفكرة مسألة خصوصية الرمز أو فردانيته مادام مرتبط بالعالم الفكري و النفسي للمبدع ... ما يمكن تأكيده أن الدلالة المحلية ليست إلا مزيجا من الإرث الشخصي و الحضاري للفرد المبدع و أن الشاعر العربي المعاصر يبدع و هو يغترف رموزه سواء من واقعه المحلي أو مما انطبع في نفسه من خلال قراءته لعيون التراث العالمي قديمه و حديثه ، فحتى أكبر الشعراء العالميين و ليكون إليوت نفسه قد استوحى بعض رموزه من خلال قراءته للتراث الشرقي، و كلنا يعرف ما كان لكتاب (الغصن الذهبي) **لفريزر** من تأثير على شاعر كإليوت)[2]، و يمكن أن نميز نوعين من الرموز كثيرة التوظيف و الاستعمال لعلاقتها السياقية من أجل صناعة الدلالة و بلورتها و هما الرمز اللغوي و الرمز التاريخي.

فأما الرمز اللغوي فقد أثبت حضوره في القصيدة العربية المعاصرة، كونه يمثل المفردات المستقاة من عالم الطبيعة و التي تتأتي للشاعر و هو في زمن الخلق و التخييل و التصور و التصوير التي يتم شحنها بالدلالات لدعم مجرى الساق الدلالي الذي تمثله أطروحة القصيدة الرئيسية (فهو ليس له امتداد تاريخي إلا ما هو مرتبط بالتاريخ الشخصي للمبدع كفرد أو بالتصور الجماعي خلال فترة زمنية معينة تتوحد فيها الأذواق و تتقارب التصورات)[3].

إلا و أنه يمتلك كثافة نفسية و آنية إذ البعد النفسي في هذا الرمز كامن في امتلاك المفردة لدلالة مستمدة مما تثيره في النفس من إيحاءات و تداعيات، و تستقر هذه الدلالة في الرمز بحيث أن مجرد ظهوره في السياق يستدعيها و يبرزها، و أما البعد الآني فيه فيمكن تلمسه في الفهم الموحد لدلالات هذه الرموز من طرف مجموعة بشرية معينة تعيش أوضاعا متشابهة، تجاه مفردات بعينها، فلقد استخلص (راجع) نتائج إحصائية نتيجة تتبعه نتاج الشعر لخمس و ستين نموذجا شعريا مغربيا معاصرا،

---

[1] شفيع السيد : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، مكتبة الآداب ، ميدان الأوبرا القاهرة ، ط2 ، 2009 م ص 216 . 217 .

[2] شفيع السيد : المرجع السابق: ص 304 . 305 .

[3] رينه ويليك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، ص 244 .

بأسمائهم اللامعة و شاعريتهم الشامخة هم محمد بنطلحة/ الحجام علال/ أحمد بنميمون / عبد الله راجع/ أحمد بلبداوي/ بيحيي عبد اللطيف/ عنيبة الحمري/ محمد بنيس / محمد الأشعري/ حسن الأمراني [1] اكتشف حينها أن الرموز المستعلمة لديهم متكررة في استعمالها في نصوص أخرى ، و هو ما يؤكد تأصلها في قاموسهم الرمزي و يثبت دورها في تحديد المجال النفسي و الفكري الذي يحكم إنتاجه الشعري، و كما يمكن للعناصر الرمزية المكونة للمناخ النفسي و الفكري لدى الشاعر إثبات شخصيته و واقعه، فتمكننا هذه الإحصائية من معرفة العلاقة التي تربط الشعراء بعضهم ببعض، فاستعمال الرموز المتشابهة بين مجموعة من الشعراء يعني أن هؤلاء الشعراء يشكلون مرحلة في الكتابة الشعرية.

و هو ما أكده شعراء المغرب جيل السبعينات بتوظيفهم لثمانية رموز في قصائدهم متمثلة في الرموز الطبيعية لتشكل في القصيدة عالما يزخر بالرمزية الطاقوية الجبارة ، يصعب صرف النظر عنها و أن الرموز الطبيعية تتناغم فيما بينها لتخلق مناخا نفسيا و فكريا قد يلعب في بعض النصوص الشعرية دور (المعادل الموضوعي) الذي يمكن من خلاله التأثير على القارئ بشكل لا تستطيع اللغة العادية أن تجسده داخل النص الشعري تجسيدا مكثفا و كاملا[2]، فالرمزية الطبيعية في القصيدة تمثل التصاق الشاعر بالواقعة ، و التأثر الكبير بواقعه، (فالمطر ، و الليل و البحر) و غيرها من الرموز الطبيعية كلها تدل على الحركية الدائمة و عدم الثبات فهي تدعو إلى التقلب و المغايرة الزمنية و المكانية في أصلها متحولة غير ثابتة كلها تعبير عن النفسية التي تصنع القول و تولده من خلال التفكير العميق و المتصل بالوعي و التعقل.

و أما الرمز التاريخي: فقد ظهر نتيجة الدعوة إلى التجربة، و العودة إلى المعيش من خلال إعادة توظيف الرموز التاريخية المعبرة ؛ كونها تمثل الذاكرة الحية ، لتجاوز مأزق الوافد من الأشياء و التمظهرات الدخيلة ، لأن الرمز (يمتاز عن غيره بأنه يدخل أي سياق محملا بدلالة تاريخية يلعب فيها التصور

---

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ص 305 . 313 .

[2] ينظر : المرجع السابق، ص 313 . 315 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

الشخصي للمبدع دورا كبيرا فيما هو يحافظ على الدلالة التاريخية الأصلية)[1]، و يمثل ذلك الأسماء و الأماكن و الأشياء التي لها علاقة بالتاريخ و البطولات و المواقف الإنسانية التاريخية، و هي مهمة كونها تستحضر المجالين الفكري و النفسي لدى الشاعر و القارئ معا، فالرمز نفسه يلعب دور الأرضية التي توضع على أساسها الدلالات في النص و هو المختصر و هو الممثل لما كان و لما سيكون، فهو ترتكز عليها حركية القصيدة ليتتبع نمو مضامينها حتى يتم استيعابها من قبل المتلقي المثقف.

و قد ذهب (عبد الله راجع) إلى ما ذهب إليه (محمد بنيس) في كتابه (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) بأن استخدام الرموز التاريخية في المتن الشعري المغربي المعاصر يخضع إلى قوانين ثلاث هي (الاجترار و الامتصاص و الحوار) : فأما الاجترار فإنه يحدث عندما (يعمد الشاعر إلى توظيف الرمز التاريخي بدلالاته الأصلية حتى و السياق يرفض هذه الدلالة رفضا قاطعا، و أما الامتصاص : فهو قانون يتجسد في استخدام الرمز بطريقة تسمح بتعديل دلالاته ، و يعي الأبعاد التي ينبغي أن تمتد إليها كذا الجوانب التي يجب أن تجذب في هذه الدلالات ، و أما الحوار و هو القانون الثالث و الأكثر حداثة في المتن الشعري المعاصر في المغرب، فيتجسد في توظيف الرمز التاريخي عن طريق محاورته بل و قد يمتد الأمر في بعض الأحيان إلى تدمير هذا الرمز داخل السياق تدميرا مقنعا فالأمر في هذه القوانين الثلاثة لا يتعلق بظهور الرمز حرفيا داخل النص الشعري، أو حضوره من خلال التلميح و فقط ...فقد يلمح إلى الرمز و مع ذلك يخضع هذا التوظيف إلى القانون الأول (الاجترار) الذي هو أكثر القوانين تخلفا و قد يستخدم الرمز حرفيا و يظل هذا الاستخدام ذا علاقة مباشرة بالقانون الثاني و الثالث.)[2] .

و مما عرفته الشعرية المغربية المعاصرة من رمزية يقر (عبد الله راجع) من خلال دراسته لمجموعة من (الدواوين الشعرية)[3] أنها كانت حبلى بالرمزية التاريخية ضمن قانوني (الامتصاص) و (الحوار) على

[1] رينه ويليك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، ص 244 .

[2] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 1 ، ص 316. 317 .

[3] تمثلت في الدواوين الشعرية مرحلة السبعينات التالية : تخطيطات حديثة في هندسة الفقر (أحمد بنميمون) ، في اتجاه صوتك العمودي (محمد بنيس) ، سبحانك يا بلدي (أحمد بلبداوي) ، الهجرة إلى المدن السفلى (عبد الله راجع) ، مرثية للمصلوبين (اغنيبة الحمري)، صهيل الخيل الجريحة (محمد الأشعري)، البريد يصل غدا (الجزء الخاص بحسن

حساب قانون الاجترار ليوجد محورين على يستقطبان أغلب الرموز التاريخية هما : محور التسلط و محور التحرر، و يمكن بتأمل بسيط إضافة بقية الرموز التاريخية إلى هذين المحورين ، فتمثلت رموز المحول الأول في (شهريار ، التتار، الخليفة ، مسرور السياف ، السلطان، هولاكو، القراصنة، فرانكو.....الخ) و أما المحور الثاني فتمثل في (الخطابي، شهرزاد، أبو ذر، محمد صلى الله عليه و سلم ، المسيح ، صلاح الدين ، المهدي ، هوشي منه....الخ).

إن توزع هذه الرموز التاريخية على المحورين يؤكد وجود ثنائية تفرض نفسها على القول الشعري، فرضا و تستمد وجودها مما هو معاش فعلا، هناك ما هو كائن و هناك أيضا ما هو ممكن و بداخل هذه البنية يحترق الشاعر المغربي في الكائن متطلعا، إلى الممكن لاهثا وراءه و ساعيا إلى التشبث به إن الصدفة لا يمكنها أن تفرض وجود ثنائية تتجاوز مجال الرمز إلى المجالات الأخرى اللغوية و الإيقاعية و المعمارية ، بل أن هناك ما هو أقوى من مجرد الصدفة قانون يحكم النص الشعري و يجد مستنده في البنية النفسية و الواقعية التي يتحرك النص بداخلها مؤثرا و متأثرا [1].

كما أن استعمال الرمز لا بد أن يدرس في درجة انسجامه الدلالي و تنافر مع السياق الدلالي كون الرمز هو من يحتكم إلى الكثافة النفسية في علاقتها بصياغة الدلالة داخل السياق و (على الخصوص إذا كان الرمز تاريخيا فكثيرا ما يبدو أن السياق يحافظ على وحدته و تميزه حتى و هو يحتضن رمزا معينا، مما يدفع إلى بروز هذا الرمز على شكل نتوء لا مبرر لوجوده، و تظهر هذه الحالة حين يشكل السياق نفسه ثم يظهر الرمز فجأة دون سابق إعلان، دون أن يكون هناك مبرر لحضوره، بل يتم استدعاؤه من الذاكرة دون أن تختمر لدى الشاعر تلك الكيفية التي يستطيع بها عقد زواج شرعي بين السياق و الرمز، و بالمقابل تظهر بوادر الرمز فبل حضوره في السياق لدى بعض الشعراء مما يؤكد أن

الأمراني)، أعاصير الحزن و الفرح(بنيحي عبد اللطيف) و مجموعة من القصائد (لمحمد بنطلحة).ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، الجزء الأول ، الصفحات 318 . 331 .

[1] ينظر : عبد الله راجع القصيدة المغربية المعاصرة ، الجزء الأول ، ص 317 . 320 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

السياق الشعري إنما يستمد قوته و تدفقه و نكهته من هذا الرمز ، حتى و هو ما يزال غير معلن عنه فيكون حضوره بعد ذلك تأكيدا لهذه الدلالات و تعميقا لها في الوقت نفسه)[1] .

بالرغم من أن السياق الشعري يستمد قوته التأثيرية الكثيفة من تواجد الرمز في الدلالات و السياقات، لكن هذا لا يعني أن الرمز في كل الحالات يعتبر خادما للسياقات بل قد تتواجد رموز تذبل داخل السياق حيت لا تكون له كثافته النفسية و الفكرية التي تستدعي رموزا معينة أو حين لا يستغل الشاعر إمكانات الرمز الهائلة لدفع بالسياق إلى ذروته النفسية و الفكرية .

عن هذا تحدث (راجع) مشيرا إلى أن هناك ثغرات نفقد بعض الرموز تألقها و تذبل دلالتها في المتن الشعري المغربي المعاصر و مثال ذلك ما جاء في قصيدة للشاعر(حسن الأمراني) يقول فيها:

عشرين و خمس

و أنا أحلم بالشمس

ترتاح بأحضان الفقراء

عشرين و خمس

و أنا أحلم ، أحلم

لو أني أملك أن أغسل تاريخ بلادي

لو أني أملك أن أصنع تاريخا

لا يلعنه أولادي [2]

---

[1] عبد الله راجع :المرجع السابق: ص 322 .

[2] حسن الأمراني : ديوان البريد يصل غدا ، ص 29 .

الشاعر و هو يوظف رمزية (الشمس) باعتبارها رمزا للنور و الوعي لواقع يتميز بحرارته و يمنحها المجاز دلالات كونها جعلت في أحضان الفقراء ، إلا أن الرمز يخفق في تأدية المعنى المطلوب فالشاعر يريد الإشارة إلى لقاء الشمس بالفقراء باعتباره حلما ظل يعيشه لمدة خمسة وعشرين سنة ، لكنه جعل من هذا اللقاء استراحة ،و السؤال الذي يطرح القارئ : كيف للشمس أن ترتاح في أحضان الفقراء؟ .

الرمزية التي تشكلها الشمس كإشراق و نور هي الانتقال لعالم جديد و الانفراج و التحول من حال إلى حال لكن مصطلح (الاستراحة) أعطى ضربه قاضية لرمز (الشمس) حتى إذا افتراضنا أن الشمس تستريح عندما تجد من تبحث عنه لم يتغير شيء ، يبدو أن هذا الاستعمال شكل نفورا و انزياحا كبيرا في تحقيق الدلالة الرمزية ضمن السياق الكلي و المجموع الدلالي المتناسق/ المنسجم في هذا القول الشعري.

انطلاقا من كل ما سبق نضع أيدينا على أهمية التحليل البنيوي التكويني للقصيدة الشعرية فتفكيك البنيات العميقة في مجموعها المحددة كما فعل (عبد الله راجع) يجعل من قراءته أكثر وعيا وأكثر دقة لما جاءت فيه من الموهبة الشعرية ذات التغيرات والتحولات على مستوى الفكر والإحساس، اللذين ينبنيان من معطيات الواقع المعاش خصوصا وأن البنية واكتشافها في النص يؤدي إلى معرفة نفسية الشاعر وعلاقته بما يحيط به من أشياء حتى وهو في مجموعة من الشعراء يمكن استخلاص أهمية المميزات التي يشتركون فيها فكريا ونفسيا وواقعيا، و لا يكون إلا بالقراءة البنيوية التكوينية؛ أي البنية الداخلية كالبنية الخيالية تهديك إلى تكوين تفسير علمي دقيق لما تقرأ سواء لشاعر في ذاته أو في مجموعة محددة يشملها الواقع التاريخي والمعطى الاجتماعي والبقعة الجغرافية.

ما يؤكد قيمة المنهج البنيوي التكويني هو تعلقه بالوسائل والوظائف المستعملة في الشعر تعلقا لصيقا بالسياقات في مجموعها وفي علاقتها بالتأثيرات النفسية التي تصدر عن الشاعر، ومن ذلك مراعاة انسجام وتنافر الرمز ، وهذا الاعتبار البنيوي يمكن القارئ في بناء النص نفسه بقياس مدى توقف الشاعر في توظيف الرمز وما هي المؤثرات التي أحدثها ذلك التنافر ، أو أنه أخفق في توظيفه هو ما يجعل من قصيدته لا تشهد نموا وحركية لخروج الممارسات القاعدية الفنية عن إطار السياق الدلالي.

د/الأسطورة:

لعل أهم ما يميز التجربة الشعرية الحديثة أنها تدعو إلى التجربة والكشف اللامتناهي في الإبداع عن طريق الانفتاح على الحكمة والتأمل بالصورة والأسطورة ، لذلك يعبر (ماكس مولر) الأسطورة (انحرافات لغوية مستمدة من عملية تجسيد الظواهر الطبيعية، و يربطها (فريزر) بطقوس الخصب بالدورة الطبيعية للميلاد و الموت البعث)[1] من أجل الاتصال بخصوصية المرحلة التاريخية واستشعار لحظة الوعي الذاتي والثقافي ، وأن الأسطورة في تماثلها الوظيفي داخل الشعر تأخذ منحى البنية الخيالية إلى جانب الصورة الشعرية والرمز ، وقد تجلت في كتابات الرومانتكيين بعد أن تشبعت أدبيتهم بها لتأخذ مفهوما (مثل مفهوم الشعر هو نوع من الحقيقة أو معادل للحقيقة ، ليس منافسا للحقيقة العلمية أو التاريخية بل رافد لها[2].

و لإيضاح العلاقة بين التجربة والأسطورة يمكن أن نستعيد التمييز الأفلاطوني بين لوغوس وميتوس كما جاء في حوار (الطيماوس) حيث (ميتوس) هو القول الذي لا يقبل البرهنة وينقل الأشياء المحسوسة قبل انتظامها في صور معقولة كلية أو أثناء هذا الانتظام ؛ أي أثناء التجربة ، بينما (اللوغوس) مرحلة تالية ، لأنه القول الذي تمكن البرهنة عليه بل تكتسب الأسطورة في سياق حوار (الطيماوس) لاسيما عبر أسطورة الأطلنطيس قدرة على الامتدادين زمنين متضادين، إنها الحلم الذي تعاد صياغته ، الحلم المدعو دائما للعودة إلى وطنه القديم ، هذا البعد الشعري لأفلاطون يضيء الموقف الشعرية ويومئ إلى قدرة الأسطورة على صياغة علاقات التناقض صياغة درامية ، وعلى الربط بين العوالم المتباينة[3]

ويعني هذا أن البحث عن التجربة الجديدة اقتضى خرق المعقولات والعودة أحيانا إلى القديم لامتثال الحديث ، أو الإتيان بالقديم والخارق وإعادة شحنة بمحمولات دلالية جديدة ، ومن هنا جاء الالتفات إلى توظيف الأسطورة بدل التأمل فيها على مسافة من التجريد ذلك أن ظاهرة الأسطورة تمثل

---

[1] صالح الرزوق : المأساة في الأدب ، اتحاد كتاب العرب، ط2 ، 1992 م ص 35 .

[2] أوستن وارين —رنيه ويليك = نظرية الأدب = ص246.

[3] ينظر:خالدة سعيد : الحداثة وعقدة جلجامش:ص72.

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

(موقفا فكريا يعني التحرك من التجريد والحكمة والخطابية إلى المشخص والتجريبي والصورة ، وهو الموقف التابع بالضرورة من التحرك من المطلق إلى التاريخي ومن المجرد إلى المصور والجسدي ، فالتجريد سلطة فكرية لانتزاع حقائق نهائية وإسقاط للخصوصي النسبي والمتفرد لصالح العام ، والتجربة نسبية ومشروطة وبحث دائم ومكان مفتوح، وأي اتجاه نحو التجربة العلمية اللاواعية واللامعقولة ، حتى السحرية شرعيتها مما يرشح الصورة الأسطورية لصياغة التجربة ، لكن ينبغي أن تفهم الأسطورة هنا بمعناها الأصلي (ميتوس) دون الاقتصار على أساطير المرحلة أو الزمن الغابر[1].

أي أن أهمية الأسطورة تكمن في نقل التجربة من خلال الدلالات التي تحتويها تاريخية الشيء الذي محدد ليمثل الأسطورة ، فهو رغم أن (ميتوس) لا يقبل البرهنة دلالية ، تستنطق رمزية العميقة ، خاصة وأن التجربة الحديثة تسعى لاحتضان التاريخي في شكل مثير وجميل.

وقد استطاعت الأسطورة أن تأخذ مكانتها الهامة من خلال النقد الأسطوري الذي أرسى دعائمه (نورثوب فراي) كما كان لنظرية (كاسيرر) في الترميز أثر كبير في تعزيز موقع الأسطورة في الأدب و النقد الأدبي، و مما هو معلوم يرى (نورثوب فري) (أن استلهام الأسطورة وتحويلها إلى إطار فكري يضم الأدب و يحول النقد الأدبي إلى دراسة منهجية فيكشف الناقد الدلالة الكبرى التي يحملها تكرار صيغ معينة في آداب الشعوب المختلفة عبر الزمن ، وهي أن هذه الصيغ رموز تهجع في اللاوعي الإنساني وتعبر عن ذاتها في الحلم على مستوى الفرد ، والأسطورة على مستوى الجماعة ، و تسمى النماذج الأصلية ويقول أن اكتشاف النماذج الأصلية يساعد الناقد الأدبي على أن ينظر إلى الأدب من حيث امتداده أفقيا في المكان بالإضافة إلى الامتداد العمودي في الزمان فيغدو الأدب كيانا حيا يمكن أن يوضع على المشرحة)[2] .

---

[1] خالد سعيد : المرجع السابق ص 71 .

[2] ريتا عوض : أسطورة الموت و البعث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية الحديثة النشر ، ط 1 إبريل 1978 م ص 8 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

ومما ينبغي تفهمه هو أن الأسطورة في النصوص الجزئية ليست مجرد استعارة حكايات و امثال أو صيغ جاهزة قابلة للاستغلال الرمزي وبث الصورة الناظمة للتجربة بعناصرها العينية الحارة على ما فيها من تناقض ، وهذا النظم يكشف عن هيكلية تشكل محور استبدال أي هيكلية تسمح باستبدال العناصر ، ولا سيما الأسماء من شخصيات و أشياء مع الاحتفاظ بالمنحى الدلالي للأفعال وقابلية الاستبدال هذه تعطي التجربة المنظومة خصيصتها الأسطورية التي تخرجها من التشعث والاعتباط وتصلها بالتجارب الأخرى ، لتصلها بالأفق الجماعي والإنساني[1] .

يكمن دور الأسطورة في اعتبارها فاعل و دليلا يمد العلاقات البنائية في النص بالبعد الإنساني و القومي و يقوي المفعول التاريخي كموروث متجدد يعيد صياغة الحياة و مقوماتها، كما أن الأسطورة تعتبر دائما ذلك الوجه الذي يسعى الشعر جاهدا لمعانقته، إنه الحلم الذي تجسده الأسطورة و يسعى بدوره لتجسيده، فلقد عرفت الأسطورة بأنها تلك الأحلام الإنسانية التي لم تتحقق في الواقع و كانت بذلك واقعا متخيلا، أو هو الواقع كما ينبغي أن يكون من هنا نقلت قيما مثالية لا يجسدها واقع ما إلا منقوصة أو مشوهة ، كانت الأسطورة بذلك إرهاصا بوجود واقع آخر تظل الإنسانية تسعى نحوه دون أن تبلغه، و قد كان الشعر دائما بحثا عما ينبغي أن يكون ، كان وليد إحساس بأن شيئا ما ينقص هذا العالم ليكون كاملا، و من المؤكد أن الحاجة إلى مناخ جديد ربطت منذ البدء بين الشعر و الأسطورة في مسيرة واحدة حول تجسيد عام أفضل، يمكن أن يسمح بتحقيق تلك القيم الإنسانية الخالدة)[2] .

إن وجود الأسطورة في النص الشعري كدليل و دال و مدلول في الوقت نفسه ، ليربط بين المبدع و التاريخ ، و الأصل في هذا الفضاء أن بداية (الشعر كانت أساطير تكوين و تنظيم ثم تحول ليصبح مخيلة تصنع الجوهر على يد رامبو و بودلير، الانتقال من النمط البطولي الفاعل إلى البطولة المازوكية، و لعل قساوة (أزهار بودلير (الشريرة) هي إحدى ملاحم الهزيمة في تاريخ الإنسانية)[3] و أمام

---

[1] خالدة سعيد ، الحداثة وعقدة جلجامش ص71.

[2] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، الجزء 1 ، ص 334 .

[3] صالح الرزوق : المأساة في الأدب ، ص 31 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

هذا التعريض تجد الأسطورة نفسها في وسط المعترك الفني لا تفارقه فهي تتداخل في تشكيل النص داخل النص نفسه كونها بناء و إشارة داخل النص الشعري تعضيدا للجانب الدلالي فيه، شأنها في ذلك شأن الصورة الشعرية و الرمز وجودها يسمح بخلق مجال يتدفق فيه الماضي في الحاضر في اتجاه المستقبل.... كما و تمتاز الأسطورة بأن لها القدرة على رفع النص الشعري إلى مجال يمكننا من خلاله أن نربطه بنماذج شعرية أخرى ليس ضروريا أن تكون مكتوبة باللغة نفسها، و هو ما يؤكد عالمية النص الشعري بما لا يدع مجالا لشك و يأخذ النموذج البدائي حتى و هو مكون بصيغة محلية حضوره المكثف في القصيدة[1].

إن توظيف الأسطورة في الشعر المغربي المعاصر يخضع لطريقين أولهما : أن ترد الأسماء و الأماكن الأسطورية حرفيا داخل النصوص الشعرية و ثانيها : أن ترد للأساطير في هذا المتن تشكيلات محلية حيث عرفت هذه الطريقة أكثر حضورا فيه ، و هو ما يدعو للانتباه أكثر كونها مسألة طبيعية كون الأسطورة الواحدة تأخذ في كل مجتمع شكلا محليا خاصا لا يحافظ منها إلا على الطابع الفكري و النفسي الذي يميزها، فاللون المحلي للأسطورة يأخذ في المتن الشعري المغربي المعاصر وجها تاريخيا في الكثير من الأحيان ، حيث يتم توظيف أسماء و أحداث تاريخية يسهل اكتشاف العلاقة التي تربطها بالنموذج البدائي للأسطورة .

و في بعض الأحيان يحاول الشاعر المغربي أن يخلق أسطورته المحلية المعاصرة من خلال التركيز على شخصية جديدة تلعب دور البطل الأسطوري و تتميز بخصائصه النفسية و مميزاته الفكرية العامة ، إلا أن هذا التوجيه في خلق الأسطورة يدفع في الكثير من الأحيان إلى شحوب ملامح الشخصية الجديدة نظرا لافتقارها إلى الأصالة و الكثافة التي تمتلكها الشخصيات التاريخية المعروفة أو الثقل الدلالي الذي تدخل محملة به إلى السياق[2]، و لعل هذا قد جاء مع موجة التجديد الثقافي العالمي و العربي، إذ أن أبرز ما (يميز العطاء الشعري الجديد هو تأسيسه لأسطورة موت و انبعاث الأمة العربية

---

[1] صالح الرزوق: المرجع السابق ص 334 . 335 .

[2] ينظر :صالح الرزوق: المرجع السابق، ص 335 .

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد تكوين الشعرية المغربية المعاصرة.

انطلاقا من واقع الهزيمة و استخدام رموز الطبيعة للتنافر مع الواقع أو التبشير بالإحياء كما جاؤوا بمفهوم تعادل الطبيعة مع المعرفة القصوى و أحيانا استخدام الإشراقة الصوفية للقفز بالإنسان الحضاري المعاصر من فوق الفجوة بدون فقدان مكتسبات الحضارة ، ذلك أن الطبيعة تقوم بوظيفة إشارية و تضفي عناصرها على الصورة المبتكرة القيمة الشعرية)[1]

إن استخدام الأسطورة يغيب فيه المتكلم و يستحضر قواه الدلالية التاريخية التي اكتسبها بالثقافة و الرجعية الإيديولوجية بحيث ينطلق الشاعر من اعتبار الأسطورة التاريخية مثالا له يحتوي على ما يختلج في صدره مما هو في واقعه و يحاول أن يتمثل بها و يستحضرها في كل نفس يتنفسه و يفتكرها في عمق تفكيره ليخرج منها ما يسعى إليه مشبها بها، ضاربا بها وعيه التاريخي ، فيوظفها مكانها النهائي في مجريات إبداعه و أحاسيسه و هو ما تعايشه الشاعر المغربي المعاصر عندما وظف من صميم عقله و بنات فكره المتحرر أسطورة (بروميثوس) مجسدا إياها في شخصيات جديدة يحملها الشاعر أحاسيسه و أفكاره ، و كل ما جاءت به الأسطورة الأصلية من أفكار و تعابير متجددة، حين أصبحت مثالا حاملا لكل ما هو إنساني جديد في شكلها القديم الدائم الحضور و المتجدد التفاعلي مع كل شيء ثائر.

يمثل بطل قصة الأسطورة (بروميثوس) الشخصية الإنسانية . و رمز التضحية و المثالية ، تولد لديه نتيجة رغبة (جوبيتير) كبير الآلهة في القضاء على كل معارضة لسلطته التي أراد لها أن تكون مطلقة بحكم المنصب الذي يحتله في مصاف الآلهة ، و قد استطاع الفتى (بروميثوس) أن يتسلل إلى خزانة كبير الآلهة ليسرق نار الحكمة التي احتجزها (جوبيتير) عن سكان (أثينا) كما استطاع أن يوزعها على أولئك الضعفاء ذاقوا الأمرين من سلطة كبير الآلهة، فكان جزاء (بروميثوس) أن كبل على صخرة صماء و أمر النسر بنبش كبده حيا ، و لكن النار التي وزعت على الناس لا يمكن لجوبيتير و لغيره أن

[1] صالح الرزوق : المأساة في الأدب ، ص 62 . 64 .

يأمر بإطفائها، و تنتهي الأسطورة عند هذا الحد، لتترك لتاريخ أن يفسرها و يعيد تفسيرها مرات تلو المرات[1].

الواقع أن توظيف هذه الأسطورة: إنما هو مساعي التعبير الفعلي عن فكرة الاستشهاد من أجل الآخرين ، و الشاعر هو نفسه من خلال ما يقوله عن وعيه هو لسان المجتمع و الإنسانية جميع، و كأن يحترق من أجل الجميع ليضيء للآخرين ، و هي ثقافة يكسبها المبدع من خلال ما يقرأ عن التاريخ و أبطال التاريخ، كأنه يمثل الوجود الفعلي للفنان أن يعيش للآخرين و من أجل الضعفاء خصوصا .

لقد ركز الشاعر المغربي المعاصر في متنه الشعري على فكرة الاستشهاد من خلال توظيفه للأسطورة التاريخية (بروميثيوس) و هو دليل على أن هذا الشاعر كان يبحث عن شخصيتها تشابه ما يشتعل داخله من إرادة للتضحية من أجل تغيير الواقع ، و القول ما ينبغي أن يقال من خلال ما يؤمن به من أفكار تحررية نبيلة تأبى السكوت و تفرض القول الخائن لواقعهم الاجتماعي و السياسي و الاقتصادي إذ تجلت في قصائدهم أساطير تاريخية وسمة بوسم التضحية و البطولة ، فلا يمكن محو ما عاشوا من أجله ؛ لأن ما قدموه في مجتمعهم يبقى خالدا أبد الدهر ، و لعل هذا ما يدلنا على أن الشاعر المغربي كان مثقفا عارفا بمجريات المرحلة مطلعا على آداب الإنسانية الذي يدعو للنور للتنوير و يرسم الطريق المشعة من خلال القول الواقعي الجريء الداعي إلى خلق الممكن احتراقا و استشهادا من أجل الإنسان وفقط ، ذلك أن (الثقافة الحق لا يمكن أن تقود إلا إلى النضال ضد كل ما هو معاد للإنسان؛ لأن الثقافة في جوهرها معرفة ووعي، و هي بهذا الشكل هوس ملازم للمثقف يدفعه إلى تحمل مسؤولياته كاملة تجاه نفسه و تجاه العالم المحيط به ، كما أن النضال الحق لا يمكن أن يتم بدون معرفة تسنده و تضيء الطريق أمامه)[2] .

إن هذا التحليل البنيوي للفكر و الإحساس الأسطوري لدى الشاعر المعاصر يمكن حقيقة من خلاله معرفة نفسية المبدع حق المعرفة و التمكن من تفسير الجوانب الخفية الغير معلنة في إبداعه و مدى

[1] ينظر صالح الرزوق : المرجع السابق : ص 336 .

[2] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصر ج1 ، ص 339 .

التوصل لمقاصده المقصودة من وراء الخلفيات التي دعته لهذا الخلق، و التجسيد الفني، و يدل توظيف الأسطورة بهذه القيمة العقلية الذكية انتصار لشخصية المثقف الواعي، و الشاعر الرصين الذي يحاول اكتشاف الممكن و الكائن، الكائن في شخصية الشاعر الواقعية ، و الممكن في شخصية (بروميثيوس) ،و كأنه يريد بعث هذه الأسطورة في جديد في ثوب معاصر ، يؤمن بالتضحية و بالدور الرسالي للشعر و الشاعر .

الفصل الثالث :

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

أولا : مجالات تكوين القصيدة المغربية المعاصرة.

01 : التكوين الثقافي:

تسهم المجالات الثقافية بما تحمله من بنيات وعلائق اجتماعية في توليد الشعر وتكوين الشعرية؛ ذلك أن الشاعر المعاصر لم يعد شاعرا يملك سوى موهبته ، بل صار المثقف/ المفكر قبل كل شيء كما أن ثقافته لم تعد هي بدورها مقتصرة على ما هو شعري بالأساس، وإنما تمتد لتضرب في مجالات العلوم الإنسانية بمختلف أنماطها واتجاهاتها وتتسع لتشمل القديم والحديث من الثقافة الإنسانية التي تعتبر موروثا عالميا ضروري للشاعر و الشعر وفي هذا الإطار يتحول النص الشعري إلى نظامٍ يؤلف بين عدة أنظمة ونص يجمع بين عدة نصوص لا حصر لها[1]. ويكمن اندماج الشاعر نحو المعطيات الثقافية عندما يأخذ بأسباب النهضة ومعادلاتها التاريخية وفهم العلاقة بين التراث والتجديد والصراعات القائمة بين القوى الاجتماعية القديمة والقوى الاجتماعية الجديدة تجسيدا للنظام الاجتماعي الذي يعمل على صياغة الأهداف ذاتها، فهو بذلك لا يذهب إلى اختزال ما هو اجتماعي إلى ما هو فردي دون التضحية بالسمة فوق الفردية التي تميز النظام الاجتماعي[2].

يتحقق ذلك من خلال المعايير التي يتماثلها الأفراد، وهكذا تتداخل المعايير في تكوين أهداف الأفراد، وهكذا يشمل الهدف على عنصر اجتماعي، الأمر الذي يؤدي إلى المحافظة على النظام الاجتماعي، فلا يمكن للإبداع أن يكون فرديا وفقط بل لابد له من التكامل بالاندماج في المجتمع ، وهو ما يشكل انتقالا من المفهوم الضيق للفن و هو بالمفرد إلى المفهوم المتسع اجتماعيا.

وتكمن اجتماعية الشعر وثقافيته التاريخية في كونه يخرج ويتوالد من مجموع النصوص التراثية كتعامل مع الموروث لإضافة عمل فني جديد إلى قائمة الآثار الفنية ،وذلك (أن النص الشعري هنا إنما يتحول إلى بؤرة تتجمع فيها نصوص متعددة ينتمي بعضها إلى الموروث الشعري وبعضها إلى الموروث

---

[1] ينظر : محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 251 .

[2] ينظر : مجموعة من الكتابة ، ترجمة على سيد الصاوي، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت ، العدد 223 يوليو 1997 م ،ص 21 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

الحضاري والفكري بصفة عامة ، دون أن يعني ذلك أن النص الشعري الجديد يكتفي بتجميع تلك النصوص، أو يعمد إلى اجترارها ليس إلا ، فالمسألة مرتبطة بما يضيفه النص الشعري الجديد من تغيير في الأعمال الأدبية الموروثة، و هذان الشرطان أساسيان في كل نص شعري يريد أن يضمن لنفسه زخما وكثافة ثقافية تمنعان من الإحساس بانقطاع الجذور في النص الشعري الجديد)[1] ، وفي ذلك امتداد للتواجد الإنساني في الفن وتواصله دون انقطاع إذ هو امتثال للحياة التي تتميز بالاستمرارية والتواصلية والتشابك الثقافي بين الأجيال والعصور وهو ما يعطيها صفة التنقل دون انقطاع، وأن الموروث موصول باستمرار الحياة وما فيها.

وفي هذا تجسيد للانفتاح والبحث المستمر عن الجديد انطلاقا من عمق الموروث على أن المسألة لا تقتصر على امتداد الموروث في النصوص الجديدة بل إن الانفتاح على ما هو حديث ومعاصر من النصوص و الانتاجات الإبداعية المختلفة يسمح هو أيضا بأن يتنفس النص في الموروث ويجعل مهمة الناقد أكبر من أن تكون مجرد تذوق ساذج للنصوص الشعرية ، ويقود إلى ضرورة أن يكون الناقد بدوره مثقفا لا يقتصر دوره في الإنصات إلى النص بمفرده فحسب، لأن النص هنا إنما يخاطبنا من أماكن مختلفة يصعب معها القبض عليه دون معرفة مساحاتها وزواياها الخبيئة[2].

وذلك ما يفرض على القارئ الدخول إلى النص وهو محملا بمجموع الثقافات ذات الصيرورة بدءا من الموروث وما يحمله و انتهاء بمجريات العصر ومعطياته لكون الثقافة تعني العناصر الذهنية في الأساس وأشكال المعارف والقيم التي نعيش بها وعليها أو التي تعلمناها أو ابتدعناها إنما نعقلها إلا حين يستخدمها الناس وبالنسبة للآخرين فالثقافات بعبارة أخرى تفترض مسبقا وجود العلاقات والارتباط بكل ما هو موروث وأصيل إذ لا يمكن حتما إنتاج الفن دون الاعتقاد بأن الحياة عبارة عن روابط مع الآخرين في جهود مشتركة متصلة، وأن الإبداع يتولد من العلاقات القائمة بينهم وجدانية كانت أم فكرية[3].

---

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، الجزء 2 ، ص 4 .

[2] ينظر : المرجع السابق ، ص 4 .

[3] ينظر : مايكل كاريدرس، لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة، ترجمة شوقي جلال ، عالم المعرفة الكويت ، العدد 229 يناير 1998 م ص 52 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

و تتصل قضية الفن بما سبقه من (الموروث) بسؤال الخلق والإبداع الفني ، كونه مغامرة وفعل فكري ومعرفي سياسي واجتماعي يشتمل على الواقع و المعيش ، ذلك أن المصدر المباشر (للعمل الفني هو شعور الفرد...و العمل الفني لا ينال مدلوله إلا متى تكامل مع ثقافة الناس العامة أو ثقافة العصر و امتزج بها، فهناك عاملان في كل موقف من المواقف الفنية هما: إرادة الفرد/ و مطالب مجتمع/ فالفرد :يستطيع أن يبتكر عملا فنيا يرضي نفسه و هو يفعل ذلك ، و لكنه لا يصل إلى الرضا النفسي الكامل لذي يبعثه ابتكار العمل الفني إلا إذا استطاع أن يغري المجتمع بقبول ابتكاره هذا)[1] وأن موضوع امتداد الموروث في كل نص جديد هو موضوع قديم أثاره النقد القديم في ظواهر شعرية يتشابه فيها القول والتعبير والمعنى حينها سميت هذه الموجودات والعوارض بالسرقات ، وهو مفهوم أخذ حظه من الدراسة في المدرسة النقدية العربية القديمة.

من ذلك ما قدمه أبو هلال العسكري في كتابه (الصناعتين) وعبد القاهر الجرجاني (دلائل الإعجاز) حيث كانت أغلب توجهاتهم ترى أن النص الموروث سابق للوجود موجود بمعانيه وأن النص الجديد الذي يأتي بعده يمر على معانيه حينا وعلى مفرداته حينا آخر ليؤدي غرضا جديدا ومعنى متقاربا، يجمع بين حضور الموروث الذهني وتشكل المعنى الجديد بالتأثر والموازنة بين النصين باعتبار أن النص الأول تاريخ للنص الثاني، لذلك فإن (مؤرخ الأدب حين يتحدث عن(السرقة) يخطئ خطئا كبيرا عندما يعتبر النص المستمد كما لو كان قابلا ليحل محل النص المستمد منه، وينسى أن العلاقة بين النصين ليست من قبيل التكافؤ البسيط وإنما تعرف تنوعا كبيرا ولاسيما أن اللعبة مع النص الآخر لا ينبغي بأي حال من الأحوال أن تظل مطموسة.

والمسألة في هذا ذات اتصال وثيق بذاكرة المبدع أكثر من كونها نزوعا إلى الاختلاس ،إنها ذاكرة محملة بقراءات شتى ونصوص متعددة ومتباينة رغم التأكيد إحساس المبدع بأنه سجين الموروث، وعلى رغبته في إمداد نصوصه الشعرية بزخم وكثافة نفسيين فيما هو يحاول أن يمنح لهذه النصوص ما يجعلها متفردة ومتميزة عن غيرها؛ فإن هذه الذاكرة بريئة لتقتصر على اختزال المقروء بمفرده؛ ذلك أن أي نص يدخل ذاكرة المبدع يأخذ ظلالا جديدة وأبعادا مختلفة وسمات فيها من شخصية المبدع ومزاجه

[1] هربرت ريد : الفن و المجتمع ، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ، مطبعة (شباب محمد صلى الله عليه و سلم) د (ط، ت) ص 130 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

وواقعه الشيء الكثير، ثم إن النص المقروء لا يحتفظ تبعا لذلك بكل خصائصه المميزة بل يتداخل مع نصوص أخرى مقروءة وغير مقروءة يصعب انطلاقا من ذلك حصر بصمات الذاكرة الشعرية على الأقل في كل نص أبداعي جديد نظرا لتشعب هذه البصمات واختلاف أحجامها وألوانها[1].

ومع هذا يظل الإبداع ميزة إنسانية يمثلها المثقف المسؤول ودوره التاريخي في فهم الموروث ووعيه ليسهم في تغيير مجتمعه انطلاقا من إدراكه بأن عملية الإدراك عملية معقدة لا يمكن إنجازها إلا بتوحيد التاريخ كذاكرة وتجنب التمزقات وتجاوزها من أجل التماس الحيوية الفكرية وتنوعها في أعماق الإنسان لتمثل الهم الواحد والوعي الواحد، كون العمل الفني منطلقه العقل و تشكله يقتضي منا العمل بمبدأ العقلية و تشخيصها، لأن (للعمل الفني صلات بكل منطقة من مناطق العقل، فهو يستمد فاعليته (طاقته الحيوية و تعديه للمنطق و قوته الغامضة العجيبة من (الهي) التي يجب أن نمدها منبع ما اعتدنا أنسميه الإلهام، و تعطيه (الأنا) الكيان و الوحدة الشكليين، و أخيرا قد تسوي (الأنا العليا) بينه و بين الفلسفات الفكرية أو الأماني الروحية و هي جميعها من ابتكارها الخاص)[2] ؛ لأن تاريخنا الفكري كان متشابكا ومنذ البداية تاريخنا السياسي والاجتماعي إذ لا يمكن لأي كان ما كان أن ينتج معرفة انطلاقا من نفسه وفي نفسه بعيدا عن ضوضاء الوقائع والذاكرة وكثافتهما.

---

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرةج2 ، ص 7 . 8 .

[2] هربرت ريد : الفن و المجتمع ، ص 143 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

أ: النص الغائب في المتن:

توصل (عبد الله راجع) إلى أهم المجالات الثقافية التي تشكل خلفية من خلفيات النص الشعري المعاصر في المغرب وهي[1] :

أ:الذاكرة الشعرية: تشتمل هذه الذاكرة على الموروث من النصوص الشعرية القديمة عربية كانت أم غير عربية بالإضافة إلى ما هو حديث و معاصر من هذه النصوص.

ب:الأحداث التاريخية القديمة والمعاصرة: وهي أحداث لعبت دورا أساسيا في تكوين النص الشعري منذ القديم، وهي ما تزال تؤثر باعتبار أحد المراجع الهامة للتأثير في المرجعية الثقافية.

ج:الفكر الإنساني قديما وحديثا: سواء أكان عربيا أم غير عربي ويتوزع هذا الفكر إلى مسارب متنوعة ومتعددة منها الفلسفي والنفسي والاجتماعي وغيرها.

د:الملازم اليومي: وما يتعلق بالثقافة الشعبية التي ينتمي إليها الشاعر.

تشكل هذه المجالات إشكاليات إثبات (الأنا) و (الهو) في النص الواحد وكيف أن الموروث يثبت قصوره في النص اللاحق بالفعل التاريخي والتأمل الفكري ضمن السياقات الاجتماعية وعلاقتها العضوية بالواقع في عملية شاملة ومترابطة تبدأ من اللغة وتنتهي بالفرد ومغزاه الإنساني مرورا بكل المستويات في حين أن القدماء ألموا بالحامل الثقافي تأصيلا و خلقا أولا، والمحدثون يستلهمون الحدث التاريخي فيولدوا لعصرهم موروثا، ليس لأن القدماء لم يتركوا للمحدثين ما يقال ولا لأن أبناء المنطقة الواحدة قد يصدرون في إبداعاتهم عن تصورات واحدة لأن النص الغائب في بعض جوانبه هو إثارة لدلالة ما قصد تزكيتها أو تعديلها أو نسفها، ليس في الجانب الدلالي وحده بل في الجانب الإيقاعي عندما يتخذ الشاعر إيقاعا خاصا به لا هو قديم ولا هو حديث، بل يتشكل بصبغة القديم تأثرا به باعتباره مطبوع في الذاكرة بل قد يؤدي الاحتذاء به أحيانا إلى أن تنزلق إلى النص الجديد عبارات كاملة من النص الموروث، وهناك أيضا جانب الصورة الشعرية التي تستعين أحيانا بالتشبيه و الاستعارة داخل النص الجديد، فتقود إلى الانزلاق في مجموعة من المتماثلات القديمة الموروثة، كما أن هناك جانب البناء المعماري الذي يعتبر

[1] ينظر،:عبد الله راجع ، المرجع السابق ص 8 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

أصعب جانب يمكن القبض منه على النص الغائب نظرا لقيام النص المعاصر على وحدة عضوية ظل الموروث الشعري حتى في أروع تجلياته قاصرا على بلوغها[1].

و قبل هذا يجب الإشارة إلى وظيفة الفنان الاجتماعية المتمثلة في (تلك القدرة على تشكيل الحياة الحياة العذرية التي تنبعث من أعمق مستويات (أو مناطق)العقل تشكيلا ماديا...و بما أن الفنان يستطيع أن يهب هذه الأطياف المستورة شكلا ظاهرا أمامنا فهو قادر على إثارتنا إثارة منبعثة من الأعماق، لكن يجب عليه في عملية إخراج هذه الأطياف في شكلها المادي أن يكون ماهرا مهارة خاصة لئلا يصدنا عنها الحق الأبلج الموجود فيها، و هو بذلك يكسو ابتكاره بمبهجات أو مفاتن صناعية كالاكتمال، و بما يناسبه من انسجام و تناسب و صفاء ، و هذه كلها أعمال العقل الواعي ، و هو (الأنا))[2]

يتطلب هذا الأمر ضرورة البحث عن النص الغائب والتمكن من معرفة بنيوية على العناصر الغائبة كونها العناصر الفاعلة في تشكيل النص الجديد وتكوين شعريته، ذلك (أن النص الغائب يمكن أن يتسع ليشمل ما نستطيع تسميته بالنص المضمن، وهو نص يظل حاضرا في القصيدة الشعرية حرفيا، إلا أن مفهوم الغياب فيه إنما يتجلى في أنه يشكل خلفية من خلفيات القصيدة الشعرية، وليس جزء من تشكلها اللغوي بمعنى أن جانب الدلالة فيه هو المقصود، وبعبارة أخرى فإن النص المضمن لا يثبت حضوره في القصيدة إلا للإحالة على دلالة ما ويلجأ الشاعر تسهيلا لتحقق هذه المرجعية إلى اقتطاف النص وإقحامه داخل السياق)[3].

فالشاعر يتبع متلازمة (الوحدة والتفاعلية) من خلال وعيه بوحدة التاريخ وتكامل بنياته المعرفية وهو ما يدفعه إلى البحث عن وعي مختلف عن وعيه في زمن مختلف عن زمنه يبني فيه ومن خلاله التاريخ الذي يفترض أنه ينتمي إليه وهو الزمن المعاصر، وهكذا تكون المقاومة والبحث عن الذات في كنف وصلب الموروث الثقافي والذاكرة التاريخية عند الشاعر.

---

[1] ينظر : عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة ج2 ، ص 8 .9 .

[2] هربرت ريد : الفن و المجتمع ،ص 148 .

[3] عبد الله راجع ،القصيدة المغربية المعاصرة ج2 : ص 9 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

لذلك وبحسب ما يراه (عبد الله راجع) أن الشاعر المغربي عندما ولج إلى عالم الشعرية المعاصرة تمثل القصيدة المشرقية مقبلا عليها دراسة وتذوقا، خصوصا مرحلة الستينات والسبعينات ، كما أتى ممن أوتوا ثقافة مزدوجة من الشعراء المغاربة إلى الغرب محاولين اختصار المسافة التي يمكن أن تطول بينهم وبين العرب لو أنهم قروا القصيدة العربية المتأثرة بالغرب في المشرق العربي، ورغم الاتهامات التي تعرضت لها هذه القصيدة المتأثرة بالمشرق والغرب بغيان الشاعر المغربي فيها كونه ينسج على منوال غيره إلا أن كتابات كل من (أحمد المجاطي ومحمد الخمار الكنوني ومحمد السرغيني) الذين يعتبرون بحق ممثل القصيدة المغربية المعاصرة خلال فترة الستينات نظرا لاجتهادهم في منح القصيدة المغربية نكهتها الخاصة وطعمها المتميز على المستويين معا المضمون والشكلي[1]، وهو ما يثبت أن فترة الستينات كانت تشكل بداية الوعي لدى الشاعر العربي وعي يصدر عن فعل ثقافي رافض لسياق الظلم والقهر والعدوان، وعن تجربة ملموسة تعرف معنى الواقع الأليم، ومن أجل هذا الغرض سلط المبدع إبداعه/فنه ليظهر التحول التاريخي الذي يسعى للفكاك من ذروة البؤس، ليؤسس خطابا تحريضيا بامتياز رغم أنه كان متأثرا بأشكال الغير مشرقا وغربا، ورغم أنه كتب بالفرنسية في أكثر حالاته كمخلفات لسلطة المستعمر الذي رغم خروجه إلا أنه تأخر بالابتعاد كمؤثر سلبي في ثقافة المتسلط عليهم، لتأتي بعدها مرحلة السبعينات ليعرف المتن الشعري المعاصر في المغرب انتقالا وتحولا (من فترة الهضم والاستيعاب إلى فترة أخرى بدأت تظهر خلالها ملامح الذات المغربية الأصيلة في تجربة احتكاكها بمعطيات الواقع و صيرورته التاريخية، وقد كان الأمر طبيعيا فتجربة السنوات العشر السابقة كانت كافية لتمثل تجربة القصيدة المغربية المعاصرة في المشرق وفي الغرب معا، ومن الجدير بالذكر أن أغلب الأسماء التي مثلت فترة السبعينات تخرجت من كلية الآداب بفاس خلال بداية هذه الفترة تحمل هما مشتركا وتاريخا فنيا، وإن لم يكن طويلا فهو على الأقل أرسى دعائم فن كتابة الشعر الحديث في المغرب)[2].

ذلك أن الشاعر تجاوز مرحلة الإسقاطات الفنية وبدا أنه أدرك دوره كمثقف يحاور السياق مفسرا الواقع بمقولات التمرد والرفض والنفي والمقاومة؛ أي أن المثقف الحديث يجعل من الثقافة لحظة عملية أولا، ويحاول الانفكاك من نموذج الآخر ليصطنع لنفسه وجودا بينها، وقد أشار(بول شاوول) إلى التجربة الأدبية المغاربية متحدثا عن الأدب المغاربي بطموحه قائلا: ولعل هذا الطموح بالذات الذي بدأ

---

[1] المرجع السابق : ص 12 .

[2] عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ج2: ص 12

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

المشرق العربي يفتقر إليه بعدما ظن أنه اكتمل هلاله، هو وراء لعبة الاستهلاك التي بقي المغرب خارجها، والتي سقط فيها عميقا المشرق العربي (بيروت/ دمشق/ القاهرة) فالمشرق العربي يقع اليوم في الجواب أو النهاية و أما المغرب العربي لا يزال يتحفز في السؤال وبينها نجد أن المشرق العربي وتحت ضغوط الواقع الاستهلالي يظن أنه (وصل)، وبالتالي احترق وامتهن نجد المغرب العربي مازال عند حدود الهوية بالمعنى الرسولي للكلمة بالمعنى الذي أشرنا إليه عندما تكلمنا على محاولات الطرح الجذري والمتكامل[1].

في هذه المرحلة يتكون الشعر في زمرة الزمن الاجتماعي المتأجج بالحراك السياسي والاجتماعي، رغم كونه زمن انتقالي كانت تتعايش فيه حداثة شكلية وتقليدية قديمة تتصارع فيه حداثة واقعية وبلاغة متوازنة، إلا أنه شهد كذلك تراجع الفكر الطقوسي القديم واستحداث السياسة وشؤونها لتصير مفهوما اجتماعيا عاما، وهذا كله ساهم في تفجير الصوت الشعري السبعيني في المغرب، وهو ما يؤكده الأستاذ (محمد الحبيب الفرقاني) انفجار شعر السبعينات بفيض لغوي (متعنطز) منساقا في معظمه مع آخر التقليعات في البوهيمية الأوروبية مضافا إليها السلبيات التي تتكوم داخلها ثقافتنا الوطنية المعاصرة، ولعل الموقع الاجتماعي- السياسي وما يتتبعه من التراداد والاستخفاء في المواقف والاختيارات قد ساهم بصفة داخلية ومباشرة — من جهته – (على المساق) البوهيمي الوجودي لشعرنا الحديث نحو الغموض والتهويم والتسكع في العموميات ومضارب الإبهام والتشنجات الصوفية الهاربة)[2]، وهي شهادة من شاعر ينتمي إلى هذا الجيل، لكنه استشعر بوجود التجديد في هذا الشعر وأنه يتحول ويخرق القاعدة التي نظم وفقها سابقيه من الشعراء في جيل الستينات ويأتي سبب هذا التحول أن جيل السبعينات أدرك أن سؤال الثقافة الوطنية كما هو سؤال الهوية عملي بامتياز لأن الوقائع المادية التي تقصد كرامة المقاتل وترد على المعتدي هي الثقافة الحقيقية، لذلك وجب تحول الخزان الثقافي إلى وقائع مادية، ففي زمن السيطرة الاستعمارية، لا تساوي الثقافة شيئا كونها تتوالد عن قهر هذه السيطرة، وما يفرضه المستعمر ولأنها لا توجد كفكر إلا في وجودها كوقائع ثقافية في حين أن الثقافة الحقيقية هي النابعة من الجهد الشعبي- الوطني المتطلع إلى التحرر إذ فيها يتراجع المنظور التقليدي للعمل الذهني ويأخذ الموروث دلالة ثقافية بعيدة عن المدلول التقليدي للثقافة .

---

[1] بول شاوول : علامات من الثقافة المغربية الحديثة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط 1 غشت 1979 م ص 9 .

[2] ينظر : محمد حبيب الفرقاني: ديوانه: دخان من الأزمنة المحترقة ، ص 67 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

فالمؤثرات الثقافية هي وحدها من تميز انفتاح الشعر والشعرية من خلال ما يترسب في ذاكرة المبدع من قراءاته للموروث والمعاصر في جميع جوانب الصناعة الشعرية، فالمعاني والإيقاع والصورة الشعرية كلها تحتوي تحولات ثقافية يشكلها الشاعر في نصه الجديد انطلاقا من النص القديم أو النص السابق وهو ما يمكن تسميته بالتضمين النصي؛ أي حاجة النص الجديد لتضمين بعض معارف النص الموروث التقليدي.

ذلك (أن التضمين احتواء للنص سواء أكان موروثا أو معاصرا شعريا أو غير شعري، ويتم هذا الاحتواء بطريقة تحافظ على النص حرفيا، وأن قبول هذا النص أو تعديله أو تغييره أو رفضه لا يمس النص في حد ذاته، وإنما يمس السياق الذي يرد بعده والذي هو من صنع المبدع إن صح التعبير ومعنى ذلك أن ما يقوله الشاعر بعد إيراد النص المضمن هو الذي يقرر وجهة نظر الشاعر تجاه هذا النص وتتم المسألة كما لو كانت تعقيبا من الشاعر على الدلالات التي يفترض أنه فهمها من النص)[1]، فالشاعر يعي جيدا دور الحوار والتفكير الثقافي المتفتح على الموروث العالمي فهو يسعى لتنمية ثقافته من خلال الانفتاح على فكر الإنسان الأول سواء كان عربيا أو غير عربي، فيحاول بلورة موقفا مشتركا مع غيره لذا فهو يوثق صلته بالواقع والموروث و ديناميته ولا يجمد نفسه بالمقولات والتوضيحات الجاهزة المجردة من الثوابت والأصول.

ولقد حفل الشعر المغربي المعاصر بالنصوص المضمنة وظهر لدى الشعراء نزوع إليها، بدا كما لو أنه تملك عليهم أحاسيسهم وصار جزء من طريقتهم الخاصة في الكتابة، ومن الملاحظ أن أغلب النماذج الشعرية التي تتزين بالطابع تاريخي لا تخلو من النصوص المضمنة التي تأخذ داخل هذه النماذج وضعية تسهم في نقل القارئ إلى مجالات تاريخية موغلة في القدم فبدأ بعضهم يوظف في قصائده مقاطع شعرية قديمة توظيفا حرفيا، مثل ما نقرأه في قصيدة (الموت و الميلاد على خارطة الوطن) للشاعر (محمد الأشعري) و ما ضمنه من بيت شعري من معلقة (امرؤ القيس) يقول فيها:

و كلما بكيت

سمعت من حولي صوتا كريها يشبه الفحيح

---

[1] عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، ص 18 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق و تحتي شقيها لم يحول

ووجهها الذي تدير لي

سحقا من وجه[1].

كذلك توظيف لمقاطع أغنية شعبية توظيفا جيدا كما فعل(محمد بنيس) موظفا للمقطع الشعبي (هيلي يوى)في قصيدة يقول فيها :

طوفي أيتها المحمومة في تاريخ الصيف

طوفي

شعبا يتسلق يوم الحلم

طوفي

إلى أن يقول

هذا عصر الطوفان

طوفي

هيلي يوى

طوفي

هيلي يوى

طوفي

أيتها المحبوسة في الطوفان[1].

---

[1] محمد الأشعري: ديوان صهيل الخيل الجريحة ، ص18 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

وقد يضعها النص الجديد انطلاقا من معاني النص الموروث أو ما عرف "بالنص المستلهم" الذي يدعي الغياب مظهريا في النص الجديد ويكتشف من خلال القراءة بأدوات معرفية لها من التنوع والفعالية ما يكفي لالتقاط المعاني المخزونة داخل هذا النص المستلهم له وهذه الاستراتيجية كونها أوسع من التضمين نجدها تتكرر بكثرة في النصوص الشعرية المعاصرة مغربية كانت أو عربية على العموم.

هذا التواصل والاستمرار في إظهار الصراع وتجدده هو وحده ما يثبت أحقية الشعر والشاعر بوصفهما الممارسة التي تنقطع ولا تذبل بفضل كون الفعل الراهن لا يمكن أن يصنع لنفسه وجودا إلا بالتاريخ والمعرفة الموروثة، ذلك أن اللحظة الراهنة في إشكالاتها المتعددة هي الحقل الوحيد الذي يفكك النسق ويعيد بناءه وطبيعة النسق هذا تجعل من علاقة المثقف به قضية ذات وجوه عدة ، قضية أخلاقية تأمر بضرورة الحفاظ على النسق واستمراره، وأخرى جمالية قوامها جمالية قول الحقيقة وقضية ثالثة معرفية تفرض واجب التنقيب عن الإجابات الغائية، ولا يكون ذلك إلا بالرجوع المتجدد لكل ما هو موروث ثقافي هو وحده من يمكن الجديد وكل أثير بلوغ الغاية[2].

يجسد الشاعر قوام ثقافته من (مبدأ التحرر فهو مبدأ أساسي ومن يرفض هذا المبدأ يكشف عن سوء فهم لحركية الإبداع الفني عموما والإبداع الشعري على وجه الخصوص، ولا يمكن أن يتم أي تطور شعري خارج هذا المبدأ، ونحن نرى أن التحرر الذي مارسه شعر السبعينات كان استجابة لتحرر من نوع آخر، اقتضته ظروف اجتماعية وسياسية ومعروفة لا يجهلها أحد، ولم يكن هذا الشعر تحررا من انتماءاته، ولكنه كان تحررا داخل هذه الانتماءات، وأما بالنسبة للوثبة التي مارسها هذا الشعر، فهي امتداد لإيمانه بمبدأ التحرر[3]، فالشاعر المعاصر أدرك مهمته الأساسية المتمثلة في التبليغ فهو (أكثر أهمية و ألزم من كيفية العرض الفني، و ينسى الناس أن الكيفية ، كيفية العرض . في الفن . هي التي تهمنا في النهاية، و لكنا نقصد بالكيفية شيئا أكثر من مظاهر الجمال و قشوره نقصد قبل كل شيء الطاقة الدافعة ، و هي الروح الدافعة للقوى تلك التي تنبع من اللاشعور.)[4]، فالرجل الفنان هو الوحيد القادر

---

[1] محمد بنيس: في اتجاه صوتك العمودي ، ص 32 .

[2] فيصل دراج: الحداثة و الوعي التاريخي، كتاب قضايا و شهادات، مؤسسة عيبال، 75 .

[3] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرةج2 ، ص 37 .

[4] هربت ريد : الفن و المجتمع .ص 149 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

على أن يعطي لما ورائيات الواقع طابعا ماديا، انطلاقا من وعيه بالحقائق الخفية و هو ما يثير الناس و المتلقين جميعا.

وذلك أن قضية انفجار النسق المتعدد من وجهة نظر الراهن والصراع له ترد مباشرة إلى العلاقة بين النسق والحركة الشعبية– الوطنية لأن شرط انتماء المثقف إلى النسق الشعبي– الوطني يمر عبر اندماجه في النضال الشعبي– الوطني وانتمائه إلى كل جماعي لا يتحدد بالأفراد، ولعل هذا الانتماء هو الذي يدفع بالشاعر إلى التعمق في الفاعلية الثائرة والمتمردة على كل ما هو تسلط يركب عجلة التحرر والحرية[1] .

الشاعر المعاصر لا يقف عند حدود توظيف المعاني الشعرية وتضمينها وفقط، بل يتعدى ذلك إلى أنه ليضمن في شعره مجالات أخرى حضارية وثقافية وتاريخية حيث يتم تفسير النزعات النفسية والثقافية تفسيرا يلعب فيه الواقع المحلي الدور الأساسي، فالشاعر عندما يوظف رمزية الطفولة في شعره فهو يسعى لتصوير العالم الذي لا تشوبه هموم ولا تنغص فيه حياة الإنسان مشاكل أو عوائق، والشعر هو هذا العالم الذي يتقدم باحثا عن البراءة والصفاء فلا يجد ضالته أحيانا إلا بالعودة إلا الطفولة كما يجدها أحيانا أخرى في العودة إلى الأسطورة، وهو ليس هروبا من الواقع أو نكوصا عن مواجهته بل وفي الكثير من الأحيان تكون هذه العودة تزودا من المنبع لا غرقا فيه.

أي أن الشاعر هنا يبحث عن نقطة الارتكاز عندما يجد نفسه معزولا وحيدا لا يملك الأسلحة التي يواجه بها قسوة الواقع وجبروته، تكون العودة هنا بحثا عن الصفاء المفقود للعودة من جديد إلى الصفاء والتحدي، كما وتمثل (الثقافة العامة) دورا كبيرا في الدفع بعطاء الشعر والشاعر، وتتمثل في ما هو مكتوب في الكتب بمختلف أنواعها وفي ما هو مسموع من الكلام اليومي المتداول على الألسن من أغاني وأمثال وأهازيج وأقوال، كلها منوعات تعطي للشعر صبغته الاجتماعية أكثر لصوقا بالواقع المعاش والقريب من كل الناس حتى أبسطهم وأقلهم ثقافة واطلاع بتضمين الثقافات العامة لتقريب الشعر أكثر، بالإضافة إلى ما يضيفه توظيف التاريخ والأحداث التاريخية قديمها وحديثها للنص الشعري.

فيكون بذلك الشعر أكثر وقعا على النفوس التي تتلقاه بذكر الأماكن والشخصيات والمناسبات وتتداخل الفترات مع الأسماء والأحداث، ليبدو النص التاريخي المعاصر كخلفية من خلفيات

---

[1] ينظر : فيصل دراج ، الحداثة و الوعي التاريخي ، ص 75 .

القصيدة المعاصرة، فالشاعر حقيقة لا يمتلك عينان معدمتان بل إنه قادر على أن يرى ما يجري حوله وليست هذه القدرة موهبة يمكن أن يمتلكها شاعر ويفتقر إليها آخر، ولكنها شرط أساسي لوجود الشاعر ومبرر من مبررات وجود كل ما هو شعري[1].

ب. تجليات النص الغائب على مستوى اللغة والإيقاع

باتت الكتابة الشعرية المعاصرة صوتا وممارسة لزمن جديد يقتضي تشكلا مختلفا عن الزمن الغائب، وبخاصة التمرد يمارس الوعي الشعري الغائب ذلك (أن اللغة ملك مشترك للجميع أو هي على أصح تعبير الفضاء اللغوي المشترك الذي يتنفس من خلاله كل المبدعين الذين يكتبون بلغة واحدة)[2] (هذا الإمكان اللغوي الذي ستنفصل عنه الدلالة كالثمرة الناضجة يفترض زمنا شعريا ليس زمن الصنعة بل زمن المغامرة الممكنة وزمن اللقاء بين العلامة والمقصد، فالشعر الحديث يعارض الشعر الكلاسيكي باختلاف يشمل البنية اللغوية كلها و لا يبقى شيء مشترك بينهما سوى مقصدهما الاجتماعي)[3].

أن اللغة حسب (بارت) غرضها أن تؤدي دورها في الكتابة الاجتماعية وأن تصبغ الدلالة وتولد المقصد الاجتماعي، (وأنها ترتكز نكهتها في نقطة واحدة تجمد حركة الذهن لصالح لذة أسيء توزيعها...فالصور متميزة بإجمالها لا بتفردها و بإتباعها للعرف لا بابتداعها، وليست مهمة الشاعر الكلاسيكي أن يبتكر كلمات جديدة أكثر كثافة وإشراقا بل مهمته إتباع القواعد القديمة ...أما في الشعر الحديث فالروابط ليست سوى امتداد الكلمة، فالكلمة ذاتها هي المستقر وهي مزروعة.. في الروابط الجذابة فالكلمة هي التي تغذي وتفيض كأنها التجلي المباغت للحقيقة وعندما تقول: أن هذه الحقيقة من نظام شعري معنى ذلك أن الكلمة الشعرية لا يمكنها أن تكون زائفة لأنها شاملة، فهي تشع بحرية أبدية وتتهيأ للتوجه نحو ألف علاقة غير أكيدة ومحتملة)[4].

---

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، الجزء الثاني ، ص 41 . 63 .

[2] عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، الجزء الثاني ، ص 64

[3] رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر ، ترجمة : محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري، ، ط 1، 2002 م ص 58 . 59 .

[4] رولان بارث: المرجع السابق ص 60 . 65

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

وهذا التوظيف يرمي إلى أنه يوجد علاقات بين النصوص سابقها ولاحقها من أجل توحيد القوة واللذة اللغوية في السياق المستمر الحر الكثيف والمترابط (والمسألة نفسها تتكرر على المستوى الإيقاعي إذ يبدو من الغريب وجود نص إيقاعي غائب داخل كل قصيدة شعر ذلك أن نظام التفعيلة ظل النظام السائد في النص الشعري...وللتفعيلة كما نعرف إيقاعها المعروف الذي تمرست الأذن على التقاطه سواء داخل نظام الشطرين أو داخل نظام الشطر الواحد، فهي إذن إيقاع حاضر في القصيدة، وما يتصل بالتفعيلة كوحدة إيقاعية معروفة ولكن الثوابت أيضا موجودة في هذا المجال كما وجدت في المجال اللغوي فهناك على الأقل نزوع لدى بعض الشعراء إلى اختيار تشكيلات إيقاعية معينة، بل وإلى طريقة خاصة في توزيع الوحدات الإيقاعية أو تفتيتها)[1] .

إن مثل هذه الثوابت هي التي تلقي الضوء على ما يتميز به الشاعر على غيره من الشعراء، وهي وحدها من تسهم في معرفة نسق الكتابة وتمايزها في النص الشعري، (وهذه السمات المميزة للشاعر هي الجانب العمودي من المسألة الأسلوبية هي ذلك التشكيل للكلام تشكيلا يرتبط بالفضاء الذي يتنسم الكل من خلاله مقادير وكميات معينة وبكميات مختلفة، وبهذا الانتقال للسمات الأسلوبية المميزة لشاعر ما على المستوى اللغوي والإيقاعي إلى شاعر آخر مما يسمح بوجود بصمات معينة لنص سابق داخل نص لاحق والمسألة في رأينا لا تعود إلى توارد الخواطر ولا إلى تأثير الواقع المحلي في النصين معا، فتوارد الخواطر قد ينجح أحيانا في الكشف عن نفسه من خلال الصور الشعرية والرموز، ولكنه يشمل حتما على مستوى تركيب الكلام وتوزيع الإيقاع، كما أن الواقع المحلي أيضا قد ينجح في إمداد مجموعة من الشعراء بمضامين ومواضيع معينة ولكنه قلما ينجح في إمدادهم بالجاهز في التراكيب والإيقاعات . إن المسألة في رأينا تعود أصلا إلى قراءة الشاعر اللاحق لإنتاج شاعر سابق، والقراءة أية قراءة لا يمكن أن تكون جزئية ولاسيما قراءة النص الشعري[2].

و هذا يعني أن الشاعر في القصيدة يتكئ على الحلم الذي يوجهه الوعي بالواقع الاجتماعي الذي ينتمي إليه، فيأتي بسياق دلالي مترابط ومتداخل لا انقطاع فيه، فهو يطرح الأسئلة الخارقة ويسعى لاختصار التاريخ كله وما يولده الوعي بالزمن المعاش، لذلك فهو يقتضي قراءة كاملة غير منقوصة ولا

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ج 2 ، ص 65 .

[2] عبد الله راجع: المرجع السابق ص 66 . 67 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

جزئية لمعرفة سبب تأثيره في المتلقي بسبب الدلالات المترسبة داخله الممزوجة بالصياغات المتداخلة، (فكثيرون هم الشعراء الذين أرادوا تأدية معنى ما سبقوا إليه (فسقطوا) دون أن يشعروا في صياغة الغير، بل وفي إيقاعه ولغته أيضا، ومفهوم السقوط هنا ليس مفهوما قدحيا، لأن ظهور النص الغائب، سواء أكان دلالة أم لغة أو إيقاعا، لا يقود حتما إلى مفهوم السرقة .. ذلك أن الثوابت اللغوية والإيقاعية التي تنتقل من شاعر إلى آخر قد تخضع داخل إنتاج الشاعر اللاحق إلى تحولات جذرية أو جزئية تخفت معها حدتها، بل وتكون في بعض الأحيان تمهيدا لابد منه لخلق ثوابت جديدة في إنتاج الشاعر اللاحق، تمكن من إمداده بالصوت المتميز والنكهة الخاصة)[1].

هذا ويؤكده (عبد الله راجع) بأن صوت (بدر شاكر السياب) كان واضحا جليا في قصائد (محمد بن طلحة) و في قصائده هو كذلك و لا سيما في كتاباتهما الأولى سواء في ركوبهما النفس الطويل أو في طريقة تركيب الجملة وفي توزيع الإيقاع داخل النص، والمسألة في الواقع لا تتصل بطريقة التركيب، بل تتجاوز ذلك إلى اللغة نفسها المفردات البدوية التي شغف (السياب) باستعمالها / الطين ، الخيول، الغواني، الرمل، الماء، الحجارة، المطر، وغيرها تتردد في قصائد بن طلحة كما تتردد بصورة أشد في قصائد راجع وترتبط أيضا بطريقة توزيع القوافي وتنويعها.

كما وقد تأثر الشاعر المغربي (محمد بنيس) بكتابات الشاعر (علي أحمد سعيد) (أدونيس) إذ أكد ذلك بوضوح عندما أصدر تعليقا على هامش إحدى قصائد المجموعة الثانية يعترف بأن (أدونيس) أدخل عليها بعض التعديلات، وهو ما يثبت أن التأثر بأدونيس يتجلى حتى على مستوى تركيب الجملة وتداخل الجمل فيما بينها وحذف النقط والفواصل واستخدام الفعل المضارع بشكل مثير للانتباه فلقد رافق (بنيس) تأثره هذا منذ ديوان الأول (ما قبل الكلام) وتجسد أكثر في مجموعته (شيء عن الاضطهاد والفرح) ويبدو أن عودة (بنيس) إلى قراءة إيلوار وأراغون، وطد هذه العلاقة بأدونيس أكثر، فمسألة التدوير التي وظفها الشعر المغربي المعاصر واستغلها استغلالا جيدا ولا سيما الشاعر (محمد بنيس) تعود أساسا إلى تلك البذور التي ظهرت في كتابات (أدونيس)[2].

---

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ج 2 ، ص 67 .

[2] ينظر : عبد الله راجع ، المرجع السابق ، ص 67 . 73 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

يعود سبب هذا التأثير إلى الوعي بضرورة التميز انطلاقا من إدراك النص السابق وإعادة تركيبه وبنائه بالفهم الجديد كمعرفة تاريخية متجددة وهذا الوعي في حقيقته متأثر بالواقع أولا ذلك (أن الوعي المأزوم يتحرك في حقل الممكن و اللا ممكن، وإذا كان ثقل التاريخ يجعل من اللا ممكن مأساة ويدفع بحامل الوعي الممزق إلى مدار الاغتراب فإن الممكن يدفع بالإنسان المضطهد إلى سبل أخرى، يمارس فيها ترميم التاريخ في تحصين الهوية الوطنية– الثقافية أي ترهينها)[1].

وقد ظل المتن الشعري المغربي المعاصر يجسد الهموم والواقع المعاش متأثر بالوافد المشرقي والعربي المتشكل في التيار الوجودي الذي رسم نفسية المبدع و أحكم قيدها بقيوده فتعلقوا بشعر كل من (صلاح عبد الصبور) و(عبد المعطي حجازي) اللذان كانت رؤية كل منهما رؤية مشوبة بذلك الحس الوجودي الحزين المتمرد، و الذين تشبعوا بثقافة الغالب متأثرين بتفوقه السالكة بالمجتمع مسلك الإنسانية و احترام الحق العام و العدل أسس الملك، لكن مع ما تبدى من رؤى ومعارف مستحدثة بدأ الظل الوجودي يسحب خطاه من المتن تدريجيا، بعد الاحتكاك و التعارف الثقافي المنفتح و المتبادل بين الفنين.

واكتشف المبدع المغربي حينها كيف أن الفرق كبير فعلا بين غربة ميتافيزيقية وجودية يعاني منها الفرد الأوروبي وغربة حضارية ومجتمعية يعيشها الإنسان العربي عامة والمغربي على وجه الخصوص وحينها تحول إلى المجالات الدلالية دون أن يرتبط الأمر بالرؤية إلى العالم، تلك الرؤية التي يبدو أن الظروف التي أولدت هذا المتن تجاوزتها بكثير، فالواقع الاجتماعي وتحولاته التاريخية يتطلب فكرا تنويريا يؤمن بمفهوم التقدم كضرورة منطقية وهو ما ينتج المبدع المثقف /الرسول. الذي يرى في الوعي أساسا للتقدم ويرى في التقدم اللاحق أثرا للوعي السابق.

ج: النص الغائب وتفرد المتن:

يؤدي الوعي الثقافي بالقديم (الموروث إلى توليد فهما بإبراز الوعي المتقدم في النص الجديد كإشارة إلى ما يحمله النص اللاحق من تنوير يصنع نظرية المستقبل، وكأن الأول أنتج الحضارة وتركها والثاني ينقلها إلى حلمه وآلامه كضرورة من أجل إنتاج نص أصلي بأسئلة راهنية تجعل جدل الممكن و

[1] فيصل دراج: الحداثة و الوعي التاريخي ، ص 84 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

اللا ممكن يدور في ميزان قوي شامل يسحق المأزوم بميزان التحول الاجتماعي، وهو ما يكون لدى الشاعر ثقافة متفردة منشقة/متولدة عن النص الأول الموروث، كخصوصية تميز هذا المتن عن النص الغائب، فالمتن الشعري المغربي المعاصر استفاد من المشروع الثقافي الطموح من خلال احتكاك المبدعين بالمشرق وبالغرب على الخصوص، ثم ما كان للظروف الاجتماعية من تأثير كبير وواسع دورهما القوي في جعل الإنتاج الأدبي المغربي إنتاجا طبيعيا لا يشك أحد في قدرته على العطاء)[1] .

وهو ما يؤكده الناقد (محمد برادة) بقوله: (الحديث عن الأدب المغربي العربي الجديد يستدعي التذكير بحداثة سنه، لأننا نعرف مدى تأثير المؤسسات الثقافية والشروط الاجتماعية على كل إنتاج أدبي أو فكري، ومن هذه الزاوية فإذا كنا نجد اليوم محاولات ناجحة في الشعر والقصة والمسرح فإننا لا نستطيع أن نغفل التأثير الفعلي للأدب الطلائعي في المشرق، ربما كان هذا التأثير أكثر وضوحا في الأدب بما هو عليه في الفنون التشكيلية أو الأبحاث التاريخية و يخيل إلي الآن أن المبدعين عندنا أدركوا ضرورة توفير نوع من الخصوصية لإنتاجهم تستمد من الواقع المغربي لا من أحسن التراكيب الفنية، وهنا تطرح مسألة الطلائعية)[2].

فالشاعر رغم ركونه في غالب الأحيان إلى النص الغائب كنموذج يضمن له الاستقاء والاطمئنان إلا أنه يملك في أعماقه تحيزا لخصوصيته الثقافية وانتمائه الاجتماعي الثقافي اللذان يجعلان منه فردا موجودا بنفسه في الخلق لا لغيره، وهو ما يشير إليه (عبد الله راجع) كون الشاعر المغربي المعاصر تفرد بمتنه وتميز فيه بخصوصياته ومؤشرات ذلك بالقياس إلى غيره.

أ: توظيف لإيقاع الخبب كتشكيل لوحدات إيقاعية متشابهة ومتكررة والظاهر أن هذا الإيقاع له علاقة بالدارجة المغربية في غلبة السكون عليها أو غلبة السبب الخفيف عليها، والعلاقة بين الخبب واللهجة المغربية هي وجه من وجوه العلاقة بين الخبب والنثر، ذلك أن المقاطع التي تمتطي إيقاع الخبب إنما تسمح بتسرب نفس نثري إلى القصائد وتعمل من ثمة على التخفيف من حدة (السيمترية) الإيقاعية التي يمكن أن تظهر في بعض التشكلات الإيقاعية الأخرى والمسألة أن قرب إيقاع الخبب من اللهجة المغربية هو

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ج 2 ، ص 82 .

[2] بول شاوول: علامات من الثقافة المغربية، ص 18 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

قرب من الكلام اليومي الذي لا يخضع لتنظيم إيقاعي صارم مهندس ، ويبدو من خلال هذه العلاقة كأن كلامنا اليومي ليس سوى خبب يحتاج إلى تعديل بسيط.

ولتوضيح هذا الذي قيل نورد مقطعا شعريا يتجلى فيه حقيقة ما قلنا:

يقول الشاعر (أحمد بلبداوي):

حين جلسنا نتجاذب أطراف القول

كان اليوم الأغبر يساقط من جرس علق في مئذنة المسجد

قال أبو النصر الجائي:

حين أحدثكم لا أعطيكم إلا نصف كلامي

والنصف الآخر أتركه للفطنة[1]

نقرأ المقطع (حين جلسنا نتجاذب أطراف القول)(بتسكين الجيم في جلسنا والتاء في نتجاذب والباء في نتجاذب أيضا، نجد أن الشاعر قد لجأ إلى وحدة الخبب منوعا، فهو يوردها على الشكل (فاعل) ويوردها أحيانا أخرى على الشكل (فعلن) بمتحرك (الفاء و العين و اللام) و سكون (النون) وأحيانا أخرى ترد على الشكل (فعلن) بمتحرك (الفاء) و (اللام) و سكون (العين) و (النون)، ويبدو ظاهريا لو خرجنا عن الوحدة العروضية الأخيرة (فَعْلُنْ) هو خروج عن إيقاع الدارجة المغربية، إلا أننا مع ذلك نظل نحس بوجود هذا الإيقاع داخل المقطع فلو أننا سكنا المتحركات التي ليست أصلا في السبب الخفيف، وهي أصل في الوتد المجموع، لعدنا مرة ثانية إلى الوحدة الإيقاعية (فَعْلُنْ) ولما وجدنا نشازا في قراءة هذا المقطع.

يبدو من خلال قراءته كيف يقترب إيقاع الخبب على تنوع وحداته من المنثور والمنظوم بالدارجة المغربية، أما عن النفس النثري الذي يسمح له هذا الإيقاع في علاقتها بالحديث اليوم، فمسألة يسهل اكتشافها داخل النصوص الشعرية من خلال تنوع وحدات هذا التشكيل الإيقاعي وتتابع

[1] أحمد بلبداوي: دردشة مع ياسر أبي النصر الجائي، ديوانه (سبحانك يا بلدي)ص 51 .

المتحرك والساكن في كل منها، وهو ما يشكل تأثيرا كبيرا في ربط هذا الإيقاع بالنثر، و لا يفهم من هذا أن النص الشعري يفقد إيقاعاته الموسيقية التي تميزه عن النثر حين يكون الإيقاع خببا، ويتبادر للأذهان أن ركوب هذه الشعرية بات شيئا سهلا ولا تنظيم فيه،بل أن ظهور السمة النثرية في هذا الإيقاع لا تظهر إلا حين نقرأ النص الشعري انطلاقا من القالب الإيقاعي[1] .

ب: استغلال الشاعر المغربي المعاصر للبناء التصاعدي النفسي استغلالا محكما مما له من علاقة بذات المبدع من جهة وبالواقع من جهة أخرى فلقد أنصت الشاعر المغربي لنداء نفسه في استجابتها للظروف التاريخية والاجتماعية المحيطة بها وكان اكتشافه لهذا البناء صورة من صور انعتاق الذات من الدوران المغلق أو الحلزوني، فالدوران المفتوح على مستوى الوعي لتكشف عن فهمها العميق للشروط التاريخية و الاجتماعية ويساير هذا الاكتشاف تطور في مدى فهم الشاعر المغربي لعملية الكتابة من جهة ولدور الذي تلعبه ممارسة الحياة اليومية ممارسة عميقة وفعالة في عملية الكتابة نفسها وفي التأثير على شخصية القارئ المتذوقة[2].

الشاعر هنا يقفز فوق ما تحتويه النفسية الخامدة من ركود وتراجع ليحمل وعيه على نفسية أخرى تقفز فوق الأزمنة بحثا عن البطولة، و هو ما يعنيه بلوغ الكتابة في سياقها التاريخي إذ (أن الشاعر المغربي المعاصر أدرك بأن القصيدة لا يمكن أن تكون إلا وثيقة نفسية لفتيان مرعَبين و مرتعبين وكانت الظروف الاجتماعية التي عاشها المغرب قبل وخلال هذه الفترة أشد دفعا للمبدع على احتراف الكتابة هما مؤرقا، فكانت كتابة الشعر احترافا ولم يكن هذا الشعور من المبدع غريبا في ظل ظروف تحترف الإحراق والقتل، تلونت القصيدة بنكهة حزن شديد لم يصل إلى حد اليأس، فكان حزن القصيدة ترجمة لحزن المبدع الخلاق في واقع يرفض أن ينقاد للقيم التي ينادي بها الشعر، وكان اكتشاف البناء التصاعدي النفسي اكتشافا للحظة التاريخية التي اتسمت آنذاك بتصاعد نفسي للغضب في مواجهة تصاعد حملات القمع الشرس التي تعرضت لها الطبقات الشعبية الضعيفة، ومن ينطق باسمها من المثقفين الذين ينتمون أصلا إلى البرجوازية الصغيرة)[3].

---

[1] ينظر : عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة ج2 ص 84. 85 .

[2] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة ج2 : ص 89 .

[3] عبد الله راجع :المرجع السابق ، ص 89 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

لأن الشاعر في هذه الحالة المتصاعدة التأثير بالعامل النفسي الثائر يرصد الانتقال التاريخي ويتحدث عنه، فقد جعل منه الحامل الأساسي لبنته الشعرية، وقد عبر بهذا الوعي عن التغيير في المأساوية التي باتت صريحة ومباشرة، مواجهة قوية عاشت في زمن السكوت الذي انقضى، وهي الآن تعلن البعث الحقيقي لتصنع الفرق بين الأمس واليوم وتقول بحقيقة الواقع ومصالحه المختلفة التي يطمح لها العقل الذي صار يعيش خارج الزمن الميت، وهنا نشهد (تحول القصيدة الشعرية من قصيدة الفكر أو الشعور الواحد إلى عمل تركيب درامي تتصارع فيه الأفكار وتصطحب الأحاسيس وتتعدد الشخصيات والأقنعة والرموز ... فالنص الشعري وهو يتخلى عن (البناء الدائري) أو الحلزوني، يتخلى عن مفهوم النص البسيط من الناحية المعمارية ليعانق بناء آخر وهو البناء (المعماري المعقد).

ونكتشف مدى إنصات الشاعر المغربي لحركة الواقع في مده وجزره.... فإذا كان (البناء الدائري) إنما ينتهي إلى ما بدأ منه أو أنه يبدأ بالنهاية، وكان (البناء الحلزوني) مجموعة من المقاطع الدائرية المتصلة ببعضها البعض فإن (البناء التصاعدي النفسي) يبدأ من نقطة زمنية لا تكاد تتكرر في النص ليتحرك في اتجاه مستقيم ومتصاعد محافظا على الصيرورة الزمنية التي يمكن اقتناصها خارج النص، وهو بذلك أصلح بناء للإثبات الفعلي عن مدى حضور المبدع في اللحظة التاريخية. إذ كثيرا ما يبدو المبدع في (البناء الدائري)، كما لو كان فوق التجربة ينقلها إلى القارئ بعد أن انتهى منها، وكثيرا ما يبدو في (البناء الحلزوني) كما لو كان يبحث عن أوجه متعددة لبلورة فكرة أو شعور ما و كأنه يريد أن ينقل إلى القارئ صورة واضحة عن طغيان تلك الفكرة أو الشعور المسيطرين عليه بينما يظل (البناء التصاعدي النفسي) ابن لحظته وكأنه ينتظر الجديد داخل النص الشعري معرضا نفسه وجسده لامتحانات الزمن أمام القارئ.. وهو صورة من صور الإحساس الكبير بضرورة الممارسة الفعلية للقيم التي ينادي بها الشعر في واقع يرفض هذه القيم من الأساس[1].

ج: بروز سمة التنافر الدلالي داخل النص الشعري وهو ما أدى إلى ارتفاع التنافر و التضاد في بنيات المتن الشعري المعاصر معانقا (البناء النفسي التصاعدي) الذي يتجلى فيه العلاقة الوطيدة بين الشاعر والواقع وهو نمط يتسم أساسا بالرفض لكل ما هو واقعي بحثا عن واقع ممكن أو لنقل إنه عناق رافض لكل ما تمت الاستكانة إليه، و هو ما يبرر بأن هناك نزوع شعري إلى الانزياح خارج العملية الفنية

[1] ينظر : عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة ج2 ، ص 90. 91 .

وهناك رفض للفضاء اللغوي المتواضع على دلالاته، وهناك نزوع كبير إلى خلق لغة داخل اللغة وهي كلها سمات مكنت المتن الشعري المغربي المعاصر من امتلاك صوته المتميز[1].

أن الشاعر المعاصر يمارس الشعر بلغة لا تعترف بالقوانين والقواعد بل ينتزع لخيالات نفسه، ولهذا تكون لغته انتقالا من لغة أحادية المركز إلى لغة أخرى متعددة المراكز، تمتاز بالمرونة في تشكيل الدلالات ذات الفضاءات اللغوية المختلفة، فالشاعر بهذه النظرة يمتلك إيديولوجية السلطة الفردية المسيطرة على وعيه، بما يحاول أن يمثل الدلالات المتعددة تمثيلا لصوت الجماعة، وهي مواجهة بكل المقاييس تفرض معرفة الأنا والآخر وتقود إلى لغة جديدة في شروط محدودة، ذلك أن المعرفة الجديدة لن تكون جديدة إلا إذا ولدت معها لغة جديدة.

هـ: تفرد الشاعر المغربي المعاصر في استعماله للبنية الخيالية الشعرية: خصوصا ما كان منها في الجانب الرمزي حيث أثبت حصورا مكثفا لثنائية ضدية تحتوي على القطبين (+) و(−) مع أن الشاعر كان يميل كثيرا إلى القطب الموجب منها، رغم أن القطب السالب كان يمثل الكائن في تلك اللحظة بينما القطب الموجب هو ما ينبغي أن يكون، وهو ما يؤرق الشاعر في بحثه الدائم عن الممكن في ظل وجود كائن يصارعه ويقاتله، وهنا يتحول البحث عن إدانة صارخة لما هو كائن واستشهاد من أجل الممكن[2].

إن ما شكلته البنية الخالية في صيغتها الحربية / النفسية / الواقعية هي وحدها من تشكل صوت الشاعر المعاصر فيما يتمناه ويحث عليه، وهي وظيفته في سياق ثقافي متأني يراهن على الإمتاع وجلب الصوت من جهة ويصنع الحديث ويبدي الاقتناع من جهة ثانية، فالأفكار في علاقتها بالواقع تعيش في وضعها التاريخي المأزم في حدود التحديد المعرفي لكنها تتمظهر في سياق الدلالات المتضادة والمتنافرة تعبيرا عن الوعي العميق ومدى تطور وعي الشاعر في شرطه التاريخي المحدد وواقع اجتماعي معاش.

---

[1] عبد الله راجع: المرجع السابق ص 91. 93 .

[2] ينظر : نفسه ، ص 93. 94 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

02: التكوين النفسي.

يتجلى دور النفسية لدى المبدع في كونها تتداخل كفاعل في جميع البنيات المؤسسة للنص الشعري اللغوية منها والإيقاعية والمعمارية والخيالية، فهي تمكن العلاقات الخارجية وما تحتويه من تحولات اجتماعية إلى حيز الفعل والإيحاء ما ينتج عن هذه العملية التشاركية من إيديولوجيات اجتماعية جديدة يحملها النص الجديد وفقا لتجربة جديدة وتصور جديد لمعنى الإبداع، لأن (الأسباب النفسية التي تدفع الفنان إلى أن يعبر عن نفسه في شكل من الأشكال دوافع غامضة ، رغم أن لا شك في إمكانية توضيحها على أساس فسيولوجي ، و لكن الغريزة التي تدفعنا إلى أن نضع أزرارا لا ضرورة لها على ملابسنا، و أن نطابق بين ألوان جواربنا...هي نفسها المثيرات البدائية غير المهذبة للغريزة التي تدفع الفنان إلى أن يرتب دوافع في شكل من الأشكال)[1].

ذلك أن المثير هو ما يوجد لدينا في دواخلنا لأن (ما ترسب في ذاكرة المبدع من خلال قراءته ومشاهداته لا يمكن أن يفسر بمفرده نزوع المبدع إلى بلورة خصائص معينة فكثيرا ما يكون النص الشعري خروجا على ما ترسب في الذاكرة أو ضربا مقصودا لإيحاءاته ونحن نرى أن المجال النفسي يلعب دورا كبيرا إلى جانب المجال الثقافي في مد النص الشعري بكثافة فكرية وإيحائية وأن المسألة من ثمة إنما تقتضي من الباحث بذل مجهود إضافي لالتقاط العناصر النفسية التي تلعب دور المحرك داخل النص الشعري(...) والمسألة كما نرى تقتضي منا أن نضع البنية الثقافية التي ترعرع المتن الشعري المدروس في خصائصها ضمن بنية أعم وأشمل هي البنية النفسية، لإيماننا بأن النزوع إلى هذا النص أو ذاك كنص غائب يمكن أن يفسر هو بدوره تفسيرا أو لنقل بأن هناك دوافع نفسية وواقعية مالت بالمبدع إلى اختيار قد يكون واعيا وقد لا يكون لهذا النص دون ذاك)[2].

إن هذه الأسس تتطلب من الناقد أن يعي طريقة تحليل النص وما تفترضه من ممارسات نقدية حقيقية توازن بين اكتشاف لغة الوجدان التي تحتوي نفسية المبدع نفسه ولغة العقل التي تمثل الوعي و

---

[1] هربرت ريد : معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، مراجعة مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة القاهرة مصر، ط 1998 ، ص 18. 19

[2] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ج2 ، ص 87. 98 .

الأيديولوجيا وعلاقتهما بالواقع، حيث أن هذا التحليل المتوازي للنصوص خاصية يميز بها عن غيره هو كونه (يسعى لأن يوفق بين الوعي واللاوعي وبين حياة الحواس وحياة العقل)[1]، وأن التعامل مع النص بأدوات التحليل النفسي لا ينبغي للناقد أن ينظر للنص بأدوات ووظائف هذا التحليل ويطبقها عليه استنطاقا له، بل يجب عليه أن يعتبر النص الشعري هنا مادة خاما ينبغي للبحث النفسي أن يتعامل معها انطلاقا من قوالب جاهزة أو مصطلحات مسبقة، بل ينبغي له أن يتقدم إلى النص منهجا في البحث وطريقة في التمحيص والاكتشاف، فكثيرا ما يقود الولع باكتشاف تجسيد لقالب أو مصطلح ما، إلى خنق القصيدة واستبعاد سافر لقضايا قد تكون أكثر أهمية، و لأننا (حينما نشعر بالتعاطف مع الإنسان المحزون فإننا نعيد تمثيل إحساسات الآخرين في أنفسنا و حين نتأمل عملا فينا ، فإننا نزج بأنفسنا داخل إطار هذا العمل الفني)[2].

فالتحليل ينبغي له أن يخترق النص لا أن يدور حوله، و الاختراق هنا انغماس في العمل الإبداعي لإنارة خباياه ومحاولة لالتقاط العناصر الدفينة التي لها علاقة وطيدة بنفسية المبدع كفرد في مجال معين، بينما لا يكون الدوران حول العمل الإبداعي سوى وسيلة لتحميله بما قد لا يطيق ومن المؤكد أن عملية الدوران هذه ليست في نهاية المطاف سوى محاولة للتخلص من عناء اختراق النص مما يطرح على الباحث مهمة إضافية تضعه وجها لوجه أمام البنيات اللغوية والإيقاعية والمعمارية والخيالية، ثم أنها عملية الدوران . تفكيك لما نسميه بالخارج الداخلي للنص الشعري،[3]

وذلك أن تحليل العمل الفني واكتشاف مميزاته من خلال ما يحمله في ثناياه من سمات ذاتية مستمدة من تجارب خاصة ومزاج خاص وهو ما يؤدي إلى اكتشاف البنيات المكونة لهذا النص في علاقاته الخارجية (الثقافية / الاجتماعية / الفلسفية/ التاريخية/ السياسية) مع علاقات داخلية عميقة تشمل نفسية المبدع وعواطفه وخيالاته وتصوراته الوجدانية، وعلى هذا الأساس كانت طريقة المحلل أن أن

---

[1] رنيه ويليك، مفاهيم ، نقدية ترجمة : محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت عدد 11 جمادي الآخر 1407 هـ شباط 1987 م ص 425.

[2] هربرت ريد : معنى الفن ص 22 .

[3] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ج2 : ص 99 . 100 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

يعكف على الرموز والإشارات الأسطورية الواردة في العمل الأدبي محللا ومفككا وكاشفا عن النوايا الحقيقية التي تختفي وراء لعبة التصوير الفني.

و لا يخفى أن العمل الفني ليس إنتاج شخص مريض أو عصبي، بل أن التحليل النفسي ليعجز عن شق طريقه حين يصل إلى الشاعر بدلا من الشخص؛ أي حين ينتهي من تحليل الشخص كشخص ليجد نفسه أمام الشخص نفسه و هو شاعر ... ثم إن هناك ما هو أعمق من ذلك فلحظة كتابة نص شعري ما هي إلا لحظة مغايرة؛ أي أنها تختلف عن أية لحظة أخرى، بداخل هذه اللحظة تتجمع كل خبرات المبدع وتتكاثف كل حواسه لتأدية العمل الفني من بدايته إلى نهايته، ويبدو أنه في الكثير من الأحيان يفقد الشاعر بعضا من سلطته على النص، هناك دائما أماكن تسمح بمرور ما يرفض المبدع أن ينقله أو يعبر عنه؛ أي أن هناك فترات داخل مرحلة الكتابة تختفي فيها سلطة المبدع لتسمح بمرور الكثير مما يود المبدع أن يحتفظ به لنفسه دون أن يستطيع[1].

وهذا كله له علاقة بالواقع المتغير الذي يتحكم في نفسية المبدع وما يرتبط به من ظواهر القلق وتقلص الإحساس بالأمان والحيرة أمام قيم إنسانية متباينة، وهو ما يضفي طابعا نفسيا مضطربا عند الشاعر فتتراكم عليه الأشكال الفكرية في الوعي واللاوعي، وما يترتب عنها من طابع مأساوي اجتماعي وفردي مما يغدو الشاعر وكأنه معلق في الفضاء لا هو بقادر على أن يحصر نفسيته وينصهر في الممكن، ولا هو بقادر على أن يتصور الممكن بما هو غير ممكن وبنفس درجة الانسجام ضمن سلطة الوعي بالدور كون الشاعر فردا كامل العضوية في نطاق ما يسمى بالعضو المثقف في المجتمع العصري، ولأن الفن يعتبر فضاء الوعي الإنساني بما يجري في واقعه الاجتماعي ويقتضي تحليله النفسي ضرورة الإطلاع على الحياة الداخلية للمبدع.

وهو ما جعل (عبد الله راجع) (يستبعد علم النفس الفرويدي كمنهج بحث عن منابع النص الإبداعي، ذلك أن النظرة الفرويدية تركز على اعتبار المبدع كما لو كان شخصا عصابيا، فالنشاط الفني بالنسبة إلى فرويد تلبية بديلة ولعلها أسوأ تلبية ممكنة للرغبات المكبوتة، وهي نظرة تبعد المبدع عن الوعي وعن الثقافة الاجتماعية التي يمتلكها وتولد له الإبداع لذلك رأى (راجع) أن يستعمل طريقة (شارل مورون) في تحليل نفسية المبدع والمجالات المؤثرة على الإبداع كونها طريقة تربط النقد النفسي جوهريا

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ج2: ص 101 . 102 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

بالعمل الأدبي، وفي هذا الارتباط بالذات يتحول علم النفس إلى وسيلة اكتشاف بدلا من أن يكون مجموعة معايير صارمة وقوانين مسبقة لا تتورع عن تمزيق النص إذا لم تجد في ثناياه ما تبحث عنه[1].

ذلك أن (النقد النفسي إنما يحاول أن يكشف داخل النصوص أحداث وعلاقات ظلت لحد الآن غير مرئية أو مرئية بطريقة غير كافية وحيث أن الشخصية اللاواعية للمؤلف ظلت هي المنبع ، يحاول أن يزيد في معرفتنا للمؤلف الأدبي، وبالتالي يدفعنا إلى محبته أكثر وكما قلنا، فإن شارل مورون يعتقد بأنه في أساس الإبداع الجمالي هناك متغيرات تلعب دورا : البيئة وتاريخها شخصية الكاتب وتاريخه، اللغة وتاريخها، والنقد النفسي إنما يجد نفسه بدراسة جزء من المجموعة الثانية: الشخصية اللاواعية للكاتب...النقد النفسي جزئي، يريد أن يدخل مجال النقد الكلي إلا أن يكون بديلا عنه[2].

ما يجب على المحلل (الناقد) فعله أثناء القراءة هو أن يدرك طبيعة الفن في علاقته بمن يتأسس من أجلهم هذا الفن في انتمائه إلى عنصر الجماعة، فهو يمارس هذا الدور كظاهرة اجتماعية تستدعي النظر في مستوى هذا المتغير الثابت وهي بنية (النحن) وما يقتضيه انفعال (الأنا) المبدع من خلال ما يسوقه لهم من نزعة فردية، فالنحن على هذا الأساس يتطلب منا فهم القاعدة الأساسية للفن و هي كما تبدو لنا الحياة (كلما كان الخط المحيط أكثر تحديدا وحدة و بروزا ، كان العمل الفني أكثر كمالا، و كلما كان أقل بروزا وحده عظم الدليل على ضعف الخيال و الانتحال و الإهمال)[3]، و لا يكون ذلك إلا بتواجد الضمير الجماعي على أساس أن (النحن) ((قاعدة أساسية يستند إليها توازن الشخصية، لنقارن بين سلوك فرد انضم إلى جماعة أخيرا وبين سلوكه بعد أن يندمج فيها سلوكه الأول يكشف عن قلق وعدم استقرار، ومحاولة للاستقرار فعلا وكلما ازداد اندماجه في الجماعة واقترب من النحن شاعت نسبة الاتزان في أفعاله)[4]

---

[1] ينظر : عبد الله راجع: المرجع السابق ص 102 . 104 .

[2] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ج2: ص 104 .

[3] هربرت ريد : معنى الفن ، ص 30

[4] مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف بمصر، منشورات جماعة علم النفس التكاملي ، ط 3 ، 1969 م ص 125 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

إن مفهوم اجتماعية الفن له علاقة بالإنتاج، فالوعي يتكون من مجموع الترسبات الاجتماعية الواقعية في ميزة يشوبها القلق والاضطراب والتمزق، وهي مرجعية تشكلها الانتماءات الطبيعية؛ لأن الطبقة قديمة كانت أم جديدة تمثل مرجعا معياريا أو ذاتيا في حين يستظهر النسق الإبداعي ظاهرة موضوعية تحليلية لهذا المرجع الذي يصاغ بصياغة (النحن) لا بصياغة (الأنا) الفرد، وهنا يحدث ما يمكن تسميته بالنزوع إلى الممارسة الفنية لإنتاج معايير جمالية . إيديولوجية . جماعية تتوافق مع معطيات الانتماء الاجتماعي الذي يشكل الصيغة الفنية الجماعية، وذلك ما يعني أن الكتابة هي البحث الدائم عن تلك (النحن) الجديدة التي تلاءم القيم التي يسعى الفن إلى تحقيقها؛ أي (أن انعزالية الفنان تعني وجود خلل في النحن نتج عنه تفرد في الأنا، ويكتب الشاعر لقرائه فيحس بقرابة جديدة، هذا الشاعر تقل عنده حدة الشعور بأنا و الآخرين لأنه أصبح أمام آخرين يقبلون ما يلقى إليهم، وبالتالي تتحقق له (نحن) جديدة هو الذي نظمها إلى حد ما فهو يرتضيها، ومن ثمة فالشاعر والمتذوق يكونان مجتمعا متكاملا أو يكونان (نحن))[1].

فالوعي بالتاريخ يقتضي إنتاج وعي جديد يرتبط بالمستوى الاجتماعي الآني، وهو نفسه الوعي الذي يزعزع ويخالج وعي (النحن) مشكلا محاكمة لواقعهم بغية خلق واقع يتطلع إليه الضمير المثالي ترفض لقيم الاستهلاك الثقافي التقليدي وصناعة الثقافة المتطلعة إلى ما هو ممكن في زمن سيطرة الكائن المظلم، وانطلاقا من مفهوم (النحن) في الفن يرى (عبد الله راجع) أنه الذي (يعصمنا من السقوط في اعتبار العمل الفني والشعري على الخصوص عملا فرديا يزجي به الشاعر وقته ويبعدنا أيضا عن ذلك التصور إلهاما، والشاعر مخلوقا يسمو عن غيره بميزة الشعر، إن الشاعر في رأينا شخص يملك إلى جانب مؤهلاته الفنية والثقافية مؤهلات نفسية يستطيع بواسطتها أن ينوب عن أشباهه في حمل الهم الشعري، ونقله من ثمة إلى قطاع عريض من النحن القديمة بغية احتوائها واستقطابها في هيئة جديدة)[2] .

فالشاعر ملزم لأن يزاوج بين عملية الخلق انطلاقا من مؤهلاته النفسية والكونية كتصور إجماعي كلي للواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه، فهو خادم القوم، وفي الوقت نفسه هو سيد على الحياة كذلك.

---

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 2 ، ص 139 .

[2] عبد الله راجع : المرجع السابق ص 107 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

استفاد (عبد الله راجع) كثيرا من خطوات (شارل مورون) الذي استطاع بمنهجه اكتشاف الشبكات التي تشكلها الأفكار انطلاقا من اللغة أثناء بحثه في قصائد (مالارميه) ذلك وبحسب ما توصل إليه أن اختيار الشاعر للمفردات والأفكار المعبر عنها في كل نص هو شيء موعى به، بيد أن الشبكة هي في حد ذاتها لا واعية، وكذلك فهي تشكل بنية مستقلة بالقياس إلى البنيات الواعية وفي كل قصيدة ترتبط هذه الشبكة بالمعاني الخفية للاستعارة والمجاز، وبذلك فهي تقدم على ما يبدو حقيقة داخلية لا يعرف الوعي إلا صورة شاشوية؛ أي صورة تشاهد وتفهم من خلال التعمق في قراءتها وتفكيكها أما الأسطورة الشخصية: فهي أيضا غير موعى بها وهي في الأصل تخيل مستمر يضغط على وعي المبدع أثناء استسلامه إلى النشاط الإبداعي[1].

على هذا الأساس وقياسا على مفهوم (النحن) في مسألة الإبداع ذهب (عبد الله راجع) بمنهجه البنيوي النفسي يستكشف الصور الشعرية الملحة المتكررة بشكل أو بآخر داخل إنتاج الشاعر في المتن الشعري المغربي المعاصر، كونها بنية ينبغي تسليط الأضواء التفسيرية عليها واكتشاف هذه الصور تؤدي إلى اكتشاف النقاط المشتركة بين الشاعر والآخر كانت جمعت هؤلاء الشعراء بالإضافة إلى انتمائهم جميعا إلى البرجوازية الصغرى كقاسم مشترك يحتويهم جميعا و تشابه مراحل الطفولة كل منهم مع مراحل طفولة غيره.

هذه العناصر مجتمعة هي التي تقود كما يرى (عبد الله راجع) إلى التعامل مع هذا المتن كما لو أنه إنتاج شاعر واحد دون غض الطرف عن وجه الاختلاف والتباين في الآراء والمشاعر وردود الفعل التي قد نلتمسها في إنتاجهم الشعري، وربما من الضروري في عملية استخلاص التجمعات التصويرية الملحة في المتن أن نحصر عددا معينا من القصائد لكل شاعر موزعة على سنوات محددة حتى يتمكن من اكتشاف الموضوعات المطروقة فيها والصور الشعرية الطاغية عليها، ومن شأن هذه العملية تسهيل معرفة الصورة أو الصور الملحة لدى كل شاعر على حدة.

وقد اعتمد (راجع) على عناصر أساسية تمكن المحلل من قراءة المتون قراءة تفكيكية توصله إلى اكتشاف التجمعات التصويرية الملحة في متون شعرية يجمعها الزمن الواحد والظرف الاجتماعي المشترك، بعد أن يختار الشعراء يحدد النماذج الشعرية التي تمثلهم بحيث يكون العدد محصورا لكل الشعراء، بعدها

[1] ينظر عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة ج2 ، ص 105 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

يستخرج من هذه القصائد موضوعها العام الذي تشكله القصيدة، وبعدها تحدد الصورة الأساسية لهذه القصيدة ويكون التحديد هنا دقيقا من خلال القراءة الواعية المتفحصة وأخيرا يستخلص الصورة المكونة من خلال ما جاء في القصيدة وهكذا في كل النماذج وعند كل الشعراء الذين حددتهم الدراسة حسب المحطات التالية كل منها في تشكل خانة من الجدول :

الشاعر ــ النماذج الشعرية المختارة ــ الموضوع العام للقصيدة الصورة الأساسية التي تشكلها القصيدة (الصورة الكلية) ــ بعض الصور المكونة عن القصيدة كلها (تفسير وتفصيل الصور).

من خلال القراءة التحليلية النفسية التي أجراها (عبد الله راجع) للمتن الشعري المغربي المعاصر: (توصل إلى نمط العلاقة التي تربط بين الشاعر وما يحيط به وهي علاقة تتسم بالصدام والتضارب الآخرون هم اللبنة الأساسية في تشكيل الواقع المفروض، ورغم أن الآخرين هم الجانب المضاد للشاعر كفرد يعيش في مجال معين، فإن موقف الشاعر المغربي من هذا الجانب بتأرجح بين الموجهة والتنديد بين الرفض والمقاطعة ...فيكون بذلك صوتا معبرا عن قطاع عريض من أبناء مجتمعه، ولكنه وهو يملك هذا التصور يعيش بالرغم منه داخل مجال مرفوض بالأساس ومفروض عليه داخل هذا المجال أن يعيش ممارسات لا تمت بصلة إلى تصوره الشخصي العام ... كما تكشف التحاليل إلى أن الصورة الأساسية التي يشكلها المتن الشعري تتشكل من محورين اثنين هما: محور الانفصال ــ ومحور الرغبة في الالتحام، ذلك أن مشاكل الشاعر وهمه الشخصي يرتبط بمشاكله كفرد يعيش داخل جماعة معينة، لأن ما هو فردي يعود في الأصل إلى أسباب اجتماعية بالأساس.

ثم أننا كما يقول (عبد الله راجع) لسنا أمام شعراء يتغنون بتورماتهم الذاتية وإن كان يسهل اكتشافها في الكثير من الأحيان ، بل أن المتن الشعري المعاصر في المغرب إنما هو متن الشهادة والاستشهاد، الشهادة على واقع مرفوض أصلا والاستشهاد من أجل الممكن الذي تختلف أمام الشعراء درجة بعده أو قربه من التجسيد[1] .

الشاعر في هذا الموقف يمارس ثقافته الشعرية الواعية بقدر ما يمارس التحريض على الالتفاف نحو الواقع وإدراك وعيه، وهو بهذا يربط بشكل عملي بين الفكر والواقع، وينظر إلى جملة المستويات

[1] ينظر عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ج2 ص 117 . 121 .

الاجتماعية في علاقاتها المتبادلة بل أن هذا التحريض لا يستوي إن لم يقاتل الشاعر تلك الثقافة المتوازنة الميالة للركود و الانتظار وهي الحق تمنع الحوار بين الفكر والواقع الذي تحوله الأيديولوجيا إلى أثير لا يرى أو إلى وجود لا تجب ضرورته وتصدر عن مفهوم الانفصال ورغبة الالتحام مقولات التحدي/ المواجهة/ المجابهة/ التفاؤل/ والتجاوز، الأمر الذي يجعل من الثقافة التحريضية ذات الجنون المعقلن فعلا وطنيا ومن الفعل الوطني حدثا ثقافيا تحريضيا، ومن الشاعر المثقف لحظة نظرية وعملية في آن واحد وكل هذا يطرح إشكالية جديدة من أجل ثقافة جديدة شهادة واستشهادا.

تشكل بنية الانفصال والنزوع إلى الاتصال في المتن الشعري المعاصر حركية داخلية في النص الشعري، فالانفصال أحاسيس فردية متضادة الخصال كونها تشكل التنافر من الآخرين في صفاتها وتشكل بحثا ونزوعا إلى الالتحام في عمق معانيها وما تحتويه مبانيها الدلالية، وأما النزوع للاتصال فيشكله البحث عن الخلاص وعن البديل، عن بطل يمثل الجميع ويلحم قوة الفرد في علاقته بالنحن وهو مصدر التفاؤل و إبعاد الخوف والاضطراب.

ويعني هذا كله (أن العناصر المكونة للانفصال لا يمكن أن تقود إلا إلى العناصر المشكلة للنزوع إلى الاتصال، بالانفصال الجذري موت شامل وكلي، والانفصال مسألة يمكن أن تقود إلى الجنون كما يمكن أن تقود إلى الفن ...فبين الانفصال والاتصال لا توجد وضعية أخرى غير وضعية القلق، وضعية إنسان أعرج يحتاج إلى النحن ليقف مستقيما... وفي الفن يمتلك المبدع كل شيء : اتزان شخصيته في النحن المفقودة ونظرات الإعجاب ...في الفن يقف المبدع القلق مستقيما ليحقق ذاته داخل الآخرين، وبين الاتصال والانفصال (وهي البنية العامة) أي ما هو ثابت، توجد تغيرات وتحولات لشبكة تداعي المعاني المرتبطة بهذه البنية ، و ذلك حسب الظروف الشخصية للمبدع والظروف العامة للمجال الذي يحتويه)[1].

الشاعر وهو يعيش أشكال الصراع أثناء عملية الخلق بصيغ إشكالات مختلفة ومتوحدة ومتميزة في الوقت ذاته، آخذا بمفهوم الصراع سواء بالوعي والحضور النفسي أو بغيره في الانفصام وحالة الانفصال وهذا الشاعر دائما يشعر وكأنه منفصلا إلا أنه داخل النحن منسجما وهادئا وأحيانا أخرى يدرك أنه كذلك لكن بإحساس الذات المتفردة ووجودها كفاعل فردي، وهذا ما يشكل للشاعر وعي اثنين

[1] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ج2، ص 126 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

وعي ثوري قريب من الذاتية يلامس وحدة الانفصال و تمثل الذات المحترقة ، ووعي قريب من الموضوعية عندما يشعر الشاعر بأنه متلاحم في وعيه بالنص منسجما مع رؤيتهم و تشكلات أحاسيسهم بإحساسه ، أشار إليه الناقد (نجيب العوقي) في كتابه (درجة الوعي في الكتابة) إلى أن هناك وعي ثوري قريب من الموضوعية و وعي نوري قريب من الذاتية مميزا بينهما بقوله عن الوعي الأول (في ضوء هذا الوعي تتخلص التجربة الشعرية من قبضة الذات وتتحرر من إغراءاتها وقوى جذبها اللا واعية ، وتصحو الرؤية من حملها الخاص وتتجرد من ذلك الغلاف الداخلي الذي يحول دون معاينة نافذة و مؤطرة ، وتعد التجربة شيئا نابعا من الذات ومتجاورا لها الآن ذاته)[1].

وقال عن الوعي الثاني (بالنسبة للوعي الثوري الذاتي تنطلق منه معظم التجارب ، فإن كلا من الذات والموضوع يمتد خطا يوازي الآخر يحاوره ويستدرجه، لكن من غير ان يندمجا ويتداخلا خطا واحدا ، بأن هناك شبه الاستقلال للموقع الذاتي يعز على الشاعر أن يتنازل عنه ولا يمكن أن يتحرر منه فهو ينفتح على آفاق الموضوع خلال ذلك الموقع الخاص المحافظ على نسبة من المسافة بينه وبين الموضوع)[2] .

يذهب (عبد الله راجع) الى ما ذهب اليه (نجيب العوفي) في هذا الذي سبق ويستشهد برؤيته إلا أنه يرى بأن تحليل (العوفي) يركز على النص الواحد ولا ينظر إلى المتن بأكمله إذ لو فعل يقول (راجع) لتبين له أن المراحل الثلاثة التي غيرها الخط النفسي العام غيرها إنتاج كل شاعر على حدة، ومن ثمة فإن قصائد (محمد بنيس) مثلا لا يمكن تصنيفها كلها ضمن الوعي الثوري القريب من الموضوعية.

و أن قصائد كل من (أحمد بلبداوي) و(عبد الله راجع) لا تصنف بمجملها ضمن الوعي الثوري القريب من الذاتية لكن هناك مرحلة حاسمة في المتن غيرت عن نفسها في قصائد معينة بدا الشعراء فيها كما لو أنهم صدموا في الكثير من معتقداتهم ثم تليها مرحلة أخرى اصطلحنا على تسميتها بالمتاه، بدا الشعراء فيها كما لو أنهم حائرون بين الشك و اليقين ثم تأتي المرحلة الثالثة، وهي مرحلة

[1] نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة ، صر124 .

[2] نجيب العوفي : درجة الوعي في الكتابة : ص 130 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

الانتقال من الوهم إلى الصحو وحين نؤمن بوضوح هذه المراحل على مستوى المتن بأكمله وعلى صعيد الإنتاج الشخصي لكل شاعر يصبح التصنيف عبثا اللهم إلا لضرورة يمليها البحث[1].

إن نفسية الفنان تتطور تدريجيا مع تحسساها للأشياء المحيطة بها من خلالها يتطور الوعي لدى الذات فكلما كانت نسبة التوازن فيها مرتفعة كلما تصاعد حضورها الثوري نحو الفن أكثر وأقرب و أبين في الوقت نفسه فإذا كان الوعي الصادق يردد قولا يضع الثورة والنظرية الثورية في مستوى واحد، فإن الكلام الصحيح لا يساوي بين حضور المفاهيم الثورية و الإمكانية الفعلية لانطلاق الثورة فالمفهوم لا يشعل النار بالقصور، ومن يقوم بذلك حرقت القصور عينيه، وهذا ما يعطي للنظرية الداعية إلى الثورة وضعا لا يتحرر تماما من الالتباس؛ لأن هذه النظرية مزيج من الوضوح والوعي و الإيمان و الحماسة؛ أي أنها جملة من العناصر اللا متجانسة، و انطلاقا من هذا فإن ربط النظرية بالممارسة لا يقصد إنتاج العلمية بقدر ما ينشد بجعل الممارسة أكثر وضوحا و فاعلية واتساقا.

لأن الممارسة بهذا المعنى لا تشير إلى الممارسة النظرية أو إلى ممارسة ترتبط بنظرية، بل القصد إلى ربط النظرية بجملة الممارسات الاجتماعية من حيث هي أشكال صراع مختلفة متوحدة ومتميزة في الوقت ذاته و الأخذ بمفهوم الصراع بصيغة الجمع لا بصيغة المفرد، يجعل من كل بحث عن (بناء نظري) ناقلا، لأن المطلوب في شروط الصراع من أجل التحرر لا يتمثل في التنقيب عن(فلسفة جديدة) أو (عن ممارسة جديدة للفلسفة) إنما المطلوب هو التعامل بشكل جديد مع الإنسان، وهو البحث عن ممارسة جديدة للسياسة، والاتكاء على ملامح مفهوم المثقف الشعبي- الوطني[2] .

المطلوب في ممارسة الوعي الممارسة الفعلية التي تقضي التعامل مع الإنسان و الواقع الذي يحيط به يقتضي كذلك مراعاة الالتحام مع النحن في قالب الوعي والتعقل بعيدا عن كل وهم و تصور مجرد، فالشاعر المثقف مطالب بأن ينتقل من محبة الوهم إلى وعي الصحو (وهذا الانتقال ما كان ليكون انتقالا نفسيا وفكريا فحسب (أملته ظروف التشبع بثقافة مضادة لما هو سائد بل أنه انتقال حياتي أيضا؛ بمعنى أن الشاعر المغربي عاش هذا الانتقال على مستوى حياته الشخصية كذلك، تمثل هذا الانتقال في تحول الذات الأوديسية إلى الذات البرومثية عندها ظهرت القراءات الشخصية المضادة

---

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، الجزء الثاني ، ص 152 .

[2] ينظر : فيصل دراج ، الحداثة و الوعي التاريخي ، ص 76 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

والإحساس بالمسؤولية تجاه الواقع، وهي بدورها أشعلت شرارة البحث عن النحن بغية إعادة تكوينها وفق القيم التي يسعى الشعراء إلى إقامتها ، بدلا من القيم السائدة التي مزقت إنسانية الإنسان و أفقدته كرامته[1] .

الشاعر بهذا يرفض الخضوع للعقلية القديمة البائسة المتجمدة، لأن الوضع الشعبي بات لصيقا بالصحوة العقلية الواعية بحثا عن التحرر في هذا الموقع لا يمكن الاشتغال بالتصورات الظلامية المعقدة بل يجب تقريب المفهوم وتبسيطه للسند الشعبي- الوطني و الشاعر هنا هو المرجع الذي يحدد عمل المثقف ووظيفته و هو من يسير ساحة السياسة فيرفض السلطة الظالمة بقدر ما يرفض كذلك كل "لاهوت" يأسر الفكر في قوالب جاهزة و مسبقة، وهو دوما يبحث عن التجاوز من خلال القراءات الجديدة للواقع الاجتماعي (هذه القراءة وهذا الإحساس بالمسؤولية جمرة لا يمكن القبض عليها بين الكفين إلى الأبد ، لابد من توزيعها إلى أجزاء و لا بد من إشراك الآخرين في حملها و الاستدفاء بها، إنها نار المعرفة البرومثية الوهم نظرة لا تتجاوز أرنبة الأنف و المتاه انفتاح واسع لطرق شتى و منعطفات لا حصر لها ، أما الصحو: فهو انمحاء لكل هذه الطرق والمنعطفات وبقاء راسخ لطريق واحدة لا مشية فيها إلا بصحبة الآخرين في هذه الطريق وحدها تكتشف الذات أن كل همومها التي اعتبرت من قبل شخصية إنما تصب في ذلك النهر الواسع، ذلك الهم الجماعي حتى ما هو أشد خصوصية من غيره، كما يبدو و لأول وهلة يثبت في نهاية المطاف أنه جماعي و ذو جذور لا خصوصية فيها: الحب/ الصداقة/ الإنسانية/ المشاغل اليومية / العلاقة بالتجارة/ الحزن لوفاة قريب أو عزيز/ مشهد العرس/ كل هذه الأشياء لا خصوصية فيها ينبغي تغيير كل شيء ليكون الحب حيا و الصداقة صداقة و الحزن حزنا حقيقيا حتى الثقافة التي حس الرأس بها تثبت أثناء الصحو أنها ليست ثقافة بالمعنى الصحيح، و أن الثقافة الحقيقية هي الاحتكاك بالنحن وفق تصور مناقض لما هو سائد و انطلاقا من إحساس كبير وصادق بالمسؤولية)[2].

إن الثقافة بهذه المفاهيم ذات ممارسات متعددة الأشكال يواجه فيها المثقف الثقافات بمعنى التعلق بالنحن والانتزاع إلى حنين الجماعة و مساواة النظرية بالممارسة الفعلية للتحرر باختزال التناقض في

---

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة الغربية المعاصرة ج2 ، ص 154 .

[2] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة الجزء 2 ، ص 154 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

المعرفة، الثقافة تعني الممارسة بالانتماء إلى النحن لا يمكنها التحديد بالأفراد، وأن الجهد الإنساني يسعى من خلال هذا المفهوم لزرع حقول التعقل والوعي في الوسط الإنساني المتسع الذي لا تحده الجدود الذاتية أو تشغله حضور الذات في سؤالها عن نقصها، إنما الثقافة الواسعة بالمفهوم المحوري للعلاقات الإنسانية و ارتباطاتها بالواقع الراهن وتجليات الوعي التاريخي فيه.

حقيقة إن النص الشعري عندما يحدث حراكا و تحولا في أهم بنياته النفسية الشاعرية، من الوهم إلى الصحو وهو تجاوز في مفهوم الكتابة من التقليد إلى التحديث شاهدها المتن الشعري المغربي المعاصر وهو ما يدلنا عليه (عبد الله راجع) بأن التطور في القراءة و الكتابة صادر حتما لتطور نفسي و فكري عند (الحجام غلال) و (عبد الله راجع) و (حسن الأمراني) و (محمد بنيس) و (أحمد بلبداوي) و (محمد بنطلحة) و (أحمد بنميمون) و عديد الشعراء جيل السبعينيات، هو في الوقت نفسه انتقال فكري من (سلامة موسى) إلى (عبد الله العروي) و(الطيب تيزيني)، و غيرهم من المفكرين ممن أثاروا الساحة الثقافية العربية بفكرهم و رؤاهم النقدية للعقل و الفكر العربي، ذلك أنه من غير المعقول أن يكون هناك تطور فكري منفصل عن تطور نفسي ما ، إننا ننطلق دائما من فكرة أن النص الشعري في المغرب على الأقل وثيقة نفسية ينبغي أن تؤخذ في الاعتبار، ولهذا السبب نرى أن أي تطور في مفهوم الكتابة لا ينبغي فصله عن تطور فكري ونفسي ضمني يكمن بالقوة وراء كل تحول.

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

03: التكوين الاجتماعي:

تكمن اجتماعية الشعر في علاقته بالإنسان و واقعه، فالشاعر مضطر لأن يتجاوز الاجترار و حدوده المسكونة بالركود و مضطر حتى يتجاوز الفكر الشكلاني الذي يحجب المشخص الفعلي للوقائع ويجد فيه الوعي حيث يظهر له الفكر مستوى مكتفيا بذاته ولا يحتاج إلى غيره ، شأنه شان الروح المغتبطة التي تتعالى على المادي وتهزأ به، كما و يتميز الفكر الشكلاني بتغيب الفاعلية الإنسانية و إفقارها يعيد الاعتبار إلى الماضي و العقل المجرد و العلاقة و يظل الإنسان فيه منسيا و كان الفعل التاريخي يستدعي الماضي و الروح و العقل و لا يستدعي الإنسان[1].

إن المبدع الاجتماعي يسعى لأن يؤكد قيمة الإنسان ، يمزق المعرفة الزائفة و الخطاب التحليلي و استبداله بخطاب منفتح غايته التحرر في زمن مفتوح لا نهاية له ولا يأتمر إلى عقل منجز سبقه؛ لأن الزمن الفعلي الذي يتكون فيه العقل الباحث عن التحرر.

إن الاهتمام بالمجال الاجتماعي نحز الفن يعني أننا أمام الإثباتات المنهجية التي يستند إليها الفكر البنيوي التكويني (هي تلك القائلة بان كل تفكير في العلوم الإنسانية إنما يتم من داخل المجتمع لا من خارجه وبأنه جزء- بهذه الأهمية أو تلك حسب الأحوال طبعا- من الحياة الفكرية لهذا المجتمع ، وبذلك فهو – من خلال هذا الأخير – جزء من الحياة الاجتماعية الكلية ، فمجرد تطور الفكر في نطاق كونه جزءا من الحياة الاجتماعية – يحول بهذه الدرجة أو تلك، وتبعا لأهميته وفعاليته، هذه الحياة الاجتماعية نفسها، و بذلك فإن ذات الفكر في العلوم الإنسانية جزئيا على الأقل، و مع عدد معين من الوسائط جزءا من الموضوع الذي تدرسه)[2] فللمبدع بحسب هذه النظرية أن تتجلى ذاته الواعية في عمق مجتمعه ، حتى يطابق نظرياته المعرفية مع الحياة الواقعية ممارسة وفعلا ويتشكل ذلك كله في العمل الفني وبهذا يحصل تجسيد المجال الاجتماعي نحو الفن.

---

[1] ينظر : فيصل دراج ، الحداثة و الوعي التاريخي، ص 68 .

[2] لوسيان غولدمان : علم اجتماع الأدب، ترجمة مصطفى المسناوي، الثقافة الجديدة العدد 10/ 11 السنة ، 3 ص 88 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

إن علم الاجتماع البنيوي التكويني يلاحظ تشكلات العلاقات الأدبية بالعالم الخارجي ، و يحرص على التزامية الفن في علاقته بالأحداث والوقائع لذلك فان هذا الاتجاه يشترط نحو الفن شروطا يجب أن تتوفر فيه إثباتا وتثبيتا للنظرية الاجتماعية فيه، وهي بحسب ما يراه(لوسيان غولدمان) ويقربه في نظريته علم اجتماع الأدب.

1) العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي ، وهي بدورها تهم البنى الذهنية كمقولات تنظم في وقت واحد الوعي التجريبي لفئة اجتماعية معينة والمكون التخيلي الذي يبدعه الكاتب .
2) تجربة الفرد الواحد هي تجربة أكثر إيجازا و أكثر تقليصا من أن تقدر على خلق بنية ذهنية من هذا النوع ، ولا يمكن لهذه الأخيرة أن تنتج إلا أن عن النشاط المشترك لعدد مهم من الأفراد الموجودين في وضعية مماثلة، بمعنى أن البنى الذهنية أو – لكي نستعمل مصطلحا أكثر تجريدا – البنى المقولاتية ذات الدلالة ليست ظواهر فردية، وإنما هي ظواهر اجتماعية.
3) العلاقة المشار إليها بين بنية الوعي الخاص بفئة اجتماعية ما والبنية التي تنظم كون العمل الأدبي تكون فيها أكثر الأحوال ملائمة للباحث متماثلة تماثلا دقيقا بهذا القدر أو ذلك ، إلا أنها غالبا ما تشكل أيضا مجرد علاقة ذات دلالة .
4) البنى المقولاتية التي يستند إليها هذا النوع من علم الاجتماع الأدب هي على وجه التحديد ما يمنح للعمل الأدبي وحدته، أي ما يمنحه أحد العناصر الأساسية المكونة لطابعه الجمالي النوعي.
5) من أجل فهم البنيات النصية العميقة لابد من تقطيع الموضوع المدروس إلى حد يتبدى معه هذا الموضوع كمجموعة من التصرفات ذات الدلالة.
6) عدم المبالغة في تقديم أهمية الفرد حين القيام بالتفسير (تفسير النتائج المتوصل اليها من خلال التحليل و التفكيك)، المهم هو البحث عن الذات الفردية أو الجماعية التي اتخذت البنية الذهنية المنتظمة للعمل الأدبي بفضلها طابعا وظيفيا وذا دلالية.

وعلى هذا الأساس المنهجي تمكن (عبد الله راجع) من معرفة التكوين الاجتماعي للمتن الشعري المغربي المعاصر، فبدا بعرض مفصل للحياة الاجتماعية المغربية خلال مرحلة السبعينيات ، فذكر بالتفصيل الدقيق واقع التعليم والفلاحة والتجارة والتغذية ومشكلات الصحة والاقتصاد وهو له علاقة بالتنظيمات والنقابات في المجتمع المغربي، مع تعمده ذكر التاريخ والنسب الإحصائية

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

والأماكن ، كل هذا من اجل تطوير الواقع الاجتماعي وتمهيدا لمعرفة تلك العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية و الإبداع الأدبي[1].

الواقع الاجتماعي المقهور رهينة لسؤال المثقف والثقافة، ما مكانة المثقف عندما ينهار السلم التاريخي، وتنقسم الجهود الاجتماعية إلى طبقات ففي هذا التحول تتدخل التساؤلات الهوية الوطنية التي تجد غايتها في الثقافة الوطنية وعند المثقف الشعبي المتنامي بالوعي ، المنفرد بالدور الإنساني على غيره المعترف بمقولات التغيير، المتنكر في البطولة الفردية، و الجاهل للثقافة الجديدة ثقافة الإنسان الرافض للهزيمة ، هذه الثقافة كما يقول(فرانتز فانون) (ليست الثقافة القومية ذلك الفولكلور الذي حسب من ينظرون إليه مجرد أنهم يكتشفون فيه حقيقة الشعب، ليست الثقافة القومية تلك الكتلة الجامدة من الحركات الصرفة التي أصبح ارتباطها بالواقع الراهن يضعف شيئا فشيئا، و إنما الثقافة القومية مجموعة الجهود التي يبذلها شعب من الشعوب على صعيد الفكر من أجل أن يصف و أن يبرر و أن يغني النضال الذي يكون الشعب و يبقى)[2].

فالجهد الإنساني المبذول من أجل تحقيق عنصر النضال في إبداعه يقتضي وجود فكر يجمع بين الذهني و الثقافي و المجتمعاتي حتى تتحقق الثقافة الاجتماعية الوطنية ، و بها يمكن إيجاد الاختلاف الزمني و صناعة الممكن مما هو كائن إلا أنه يجب الإشارة إلى أمر نحو غاية الأهمية و هو ما أشار إليه (عبد الله راجع) بخصوص (الثقافة السائدة في مجتمع ما هي إلا ثقافة الطبقة السائدة على المستوى السياسي و الاقتصادي و على هذا الأساس تعتبر كل ثقافة مضادة لما هو سائد (خطرا إيديولوجيا) ينبغي القضاء عليه، ومن ثمة فإن الصراع الإيديولوجي الثقافي هو وجه من وجوه صراع طبقي قائم بالفعل ، و الثقافة السائدة تحدد دائما مجالات واسعة لتمرير محتوياتها كالصحافة و الإذاعة و التعليم ، و أن نظرة متفحصة لهذه المجالات تبطل كل شيء في أن الثقافة السائدة وطنيا و عربيا هي إما ثقافة رجعية أو بورجوازية امبريالية ، و لعل المسالة أشد وضوحا فيما يخص وسائل الإعلام المرئية والمسموعة و هي ثقافة بالإضافة إلى انفصالها المريع عما هو كائن ، تزكي الجامد، وتربط (مشروع المثقف) بالفكر التقليدي الذي يلطف أحيانا بنمط من الرومانتيكية الحالمة، و تخلق

---

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ج2 161 . 165 .

[2] فرانتز فانون : معذبون الأرض ، دار الطليعة بيروت ، 1984 م ، ص 136 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

بدلا من المناقشة و المفكر والمبدع، الشخص القابل لما هو قائم والمؤمن بأنه ليس بالإمكان إبداع مما كان و إذا كان لا بد لها من أن تخلق ما يعارض سماتها المفضوحة للعيان.

و مثلما المجتمع إلى الثقافة السائدة يحاول الشاعر المثقف أن ينتزع صفة البطولة الوطنية من خلالا دخوله إلى عالم الفعل الوطني المقاتل الذي يحمل قوانينه المستقلة، و بذلك يكتسب ثقافة مضادة، متمردة عن تلك السائدة ، و التي لا يمكن تملكها بشكل مسبق ما لم تجتمع التراكمات و الأبعاد القيمية الواعية في الذهن المتحرر لتشكل نواة قادرة على كسر الأعراف المكبوتة الجارية و إنكار المعايير صوت الشعب و عدم استماعهم له و لأناته، ذلك أن المثقفون أنفسهم أدركوا بعدهم هذا، و هم المنتمون أصلا إلى البورجوازية الصغرى و (أن ما يفسر الأزمة العامة و العميقة لثقافة و آداب البورجوازية الصغرى على طول الوطن العربي و ابتعادها الكبير عن التأثير و الفعل في الجماهير و الأحداث و سير تاريخنا القومي ، ليس مطلقا مشاكل تقنية من مثل نشر الأمية ، انعدام الحرية .... بل أن هذه كلها تقريبا ليست سوى نتائج لوضع و حقيقة أخرى ..تتمثل بالضبط في ابتعاد المثقفين العرب عن استيعاب ثقافة و أشكال ثقافة الشعب)[1] .

لقد وجد هذا الإحساس عند الشاعر في فترة السبعينات و هو ما يؤكده (عبد الله راجع) بخصوص إدراك الشاعر المعاصر لمكانته الاجتماعية و ترافق هذا الإحساس بضرورة الاهتمام بالثقافة الشعبية مع الوضع المادي و المعنوي الذي نقل شرائح كبيرة من البورجوازية الصغرى ، و من ضمنه المثقفين إلى وضعية هي أقرب إلى الكدح منها إلى أية وضعية أخرى ، و تتأكد صحة الطريق التي اكتشفت ، حين نعرف أن الطبقة السائدة تحركت هي بدورها لاحتواء الثقافة الشعبية تحت ما يسمى بالفولكلور ..فالشعب صانع التاريخ، و ثقافة الشعب هي الثقافة التي تسعى لصنع التاريخ فيما هي تصنع له ..

فلقد بدا واضحا بأن العمل الثقافي شرط أساسي من شروط التغيير بعد الممارسة ، و سندرك أن العمل الثقافي عرف نهضة نسبية خلال السبعينيات سواء من خلال كم المجلات الجديدة و نوعها و عدد الروايات و المجموعات القصصية و الشعرية و الملاحق الثقافية ...و الجمعيات الثقافية العديدة التي ظهرت إلى الوجود مؤكدة فهمها العميق لدور الثقافة في مسيرة التغيير ...و لم

[1] عزيز الشرقاوي : وضعنا الثقافي ، الثقافة الجديدة ، العدد 10 . 11 ، السنة 3 ، 1978 م . ص 57 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

يكن الأمر سهلا بخصوص هذا التحركات و التحولات فلقد قوبلت أحيانا بمنع التجمعات من ممارسة نشاطاتها، و بحجز بعض الأعمال المبدعين و المفكرين أحيانا .... لبعض الجرائد الوطنية باعتقال المبدعين و المفكرين أحيانا ...و غير ذلك من الإجراءات الوقائية التي اتخذت لمنع تصاعد المد الثقافي المضاد [1] .

على المثقف في ظل هذه التحديات و الرقابة المضادة أن توظف ثقافته في حدود المعقول فيستعمل سياسة البديل في كل شيء بحيث يأخذ من الواقع مادته ويعطي للآخر المتسلط ما يعيق تسلطه باحتواء الثقافة الشعبية، في حين يفتش على أقوى الحلول لديه و هو البحث في الزمن المفقود (الثقافة الشعرية الموروثة) ما يمكنه من ترميم زمنه التاريخي فيصيغ خطابه بالغائب الثائر من أجل التأثير في النص الجديد و المتلقي الحاضر و لعل هذا المفهوم هو الذي يجعل الإنسان العربي المقهور يرجع إلى مناضلة الفكر القريب بحثا عن سند و متكأ بعد أن تبين وتظهر له (المقولات الأيديولوجية الكبرى) و ذلك أنه بات من الضروري إجراء التحول (و أن مواجهة الفكر الرجعي و الفكر الإصلاحي مسألة ينبغي أن توضع على رأس جدول أعمال المثقفين المخلصين لقضايا وطنهم ، و أن الأمر لا يمكنه أن يتم بدون التسلح الفكري العلمي ، و ممارسة الدور الذي ينبغي للمثقف أن يصطنع له حلا مغايرا مقاوما، و المسالة تطرح نفسها بشكل ملح منذ بداية السبعينيات لتصبح منذ أواسط هذه المرحلة الشغل الشاغل لكل المثقفين الجادين و في هذا الإطار بدأت تتصاعد الهجمات الشرسة ضد كل التحركات الثقافية الجادة مما يفسر عمق الصراع الثقافي – الطبقي الراهن)[2].

ذلك أن المفهوم الشامل للثقافة المضادة بأنه لا شيء يولد مع الإنسان ويبقى إلا إذا هو اختيار الصمت و الهزيمة، واتخذ من القناعة قناعا يسد رغباته العميقة ، فلو أعلن فعله و ممارسته للقتال فإنه سيعيد صياغة الواقع، معلنا أن وضع الإنسان محصلة لأفعاله كلها، لكن و مع هذا يستوجب عليه كذلك مقابل هذا التحدي الثقافي يمارس بوعيه ممارسة جديدة في الثقافة تعني خلق و إبداع نماذج جديدة تماما بكل ملامحها و قيمها ومضامينها أشكالها كذلك، إن كل شكل (أدبي

---

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 2 ، ص 166 . 167 ز

[2] عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 2 ص 167 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

أو فني) يحمل في أحشائها بالضرورة مضمونة الأصل وهو في نفس الوقت يدل تاريخيا على رؤية و تصور خاصين – تبعا للمرحلة السائد بها– إلى الكون و الإنسان (بعدا ميتافيزيقيا)[1] فالعمل الإبداعي في سباقه الاجتماعي التاريخي يقرر ثقافة الوعي في الإبداع و عند المبدع خاصة إذا كان السباق يتشكل من واقع اجتماعي مليء بالصراع بين ما هو سلطة و ما هو سيطرة على المتسلط عليهم و هو الشعب في ظل وجود سلطة قاهرة .

الإبداع بصيغة الدفاع عن المبادئ انطلاقا من الأفكار التنويرية هو كذلك خلق المفارقة فيما هو موجود من أفعال و ممارسات إبداعية حيادية نائمة ، و السعي إلى إيجاد فن يصف بالواقع انطلاقا من أن الكتابة الواقعية بعيدة كل البعد عن أن تكون محادثة و إنما هي على العكس من ذلك محملة بدلائل الفبركة الأكثر مشهدية... و أن الكتابة الجيدة– هي منذ الآن الدليل الوحيد عن الواقعية الأدبية – معناها بسذاجة تحويل مفعول ما من مكانه ومنح القيمة لكلمة دال..و لا تتمثل وظيفة الكاتب هذا في أن يبدع أكثر بقدر ما تكمن في إعطاء أدب يرى (بضم الياء) من بعيد .... و ذلك لأنه يجب إعلام القارئ.

فنقول أن العمل (متقن الكتابة) (و يعني ذلك أن ما يستهلكه أدب) و قطعا ليست هذه المجازات والاستعارات التي تلحق بكل فعل مقصود مزاج يحاول أن ينقل و يوصل خصوصية إحساس ما، و إنما هي فقط علامة أدبية تحدد موضع اللغة مثلها تماما مثل البطاقة التي تخبر عن الثمن[2].

يعني ذلك أن الفارق الجوهري الذي يعرف الإبداع أنه اجتماعي و هو واقعي، خصوصا الشعر الذي يتلاحق مع الراهن التاريخي عبر كل العصور التاريخية ، فيمثل الوعي في المرحلة الزمنية الراهنة و يمثل أهل الشعر مثقفي المجتمع في طبقاتهم حتى و إن كانوا على مثلهم في التصنيف الطبقي لأن الشعراء هم ممثلو الشعب و ثقافة الشعب هي التي تقر بذلك ، فهي الحاضن الوحيد للشعر و للوعي الشعري.

---

[1] عزيز الشرقاوي : وضعنا الثقافي ، ص 59

[2] ينظر : رولان بارث : الكتابة في الدرجة الصفر ، تعريب محمد البكري، الثقافة الجديدة ، العدد 10 / 11 السنة 3 ، 1978 م ص 123 . 125 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

انطلاقا من هذا الأساس يؤكد (عبد الله راجع) (أن علاقة أي متن شعري بالواقع إنما هي علاقة فعلية و معنى ذلك أنه لا وجود لمتن شعري يمكن فصله عن واقعه، حتى النصوص التي يبدو أنها لا تلوك إلا تورمات صاحبها الذاتية ما كان لها أن توجد و تبرز لو لا وجود واقع موضوعي هو الذي أتاح لها أن تطفو على السطح بارزة للعيان)[1] .

يتجاوز (عبد الله راجع) هذه المسالة ليلقي الضوء بعدها على مسألة مناقشة العلاقة بين المتن و الواقع من خلال وضع هذا المتن الشعري المغربي السبعيني أمام مسؤولياته التاريخية التي ينبغي له أن يقوم بها على الوجه الأكمل ، لأن هناك دائما مسؤوليات تختلف باختلاف الأوضاع الاجتماعية القائمة و هناك دائما تلك الضرورة التي تدعو إلى قيام الإبداع الفني بواجبه تجاه هذه الأوضاع[2].

فالشاعر المعاصر رهن في وعيه بتحولات التاريخ الذي يمده بالخطاب المثقف المتمرد، وفي هذا المنظور يحاول الواقع و يتثمل السياق الاجتماعي ردا على السياق القائم بسلطة القهر المفروض ، هذا الدور هو من يسمح للشاعر باتخاذه المكانة المثالية في المجتمع، و هو بهذا التمثيل يحقق مسؤوليته الفنية تجاه الصراع بين الشعب ونقائضه.

إن التحول الثقافي لدى الشاعر المعاصر متحقق دائما بوجود الهدف و الغاية من البقاء في الحياة، و هو ما يراه (عبد الله راجع) أمام ما قدمه (محمد بنيس) بخصوص بنية السقوط و الانتظار في المتن الشعر المغربي المعاصر، بحسب (راجع) كانت أغلب استنتاجاته حولها صحيحة إلى أبعد الحدود ، إلا أنه كان ضروريا أن يشير إلى بصمات بنية ما أسماه بالامتداد و التجاوز التي مثلها (المجاطي) في قصيدة الستينات و بداية السبعينات و إذا كان من جملة مهام الدراسة التي قام بها (بنيس) لشعراء الستينات ، أن تكشف عن بنية السقوط و الانتظار من خلال التركيز عن التجريب كخاصة مميزة للمتن إيقاعا أو ما سماه بالقانون العام بنية الزمان و المكان و على الغرابة فيها يخص بلاغة الغموض ، و على السقوط و الانتظار فيما يتصل بمتتاليات النص، يقول (راجع) في دراسة هذه المجالات أي أنها تتجسد واضحة في مجال استعمال الرمز و الأسطورة أو فيها يتصل بالبناء

---

[1] رولان بارث : الكتابة في الدرجة الصفر: ص 169 . 168 .

[2] ينظر :رولان بارث : الكتابة في الدرجة الصفر : ص 169 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

المعماري للقصيدة كذلك و تلقى ظلالا وارفة على المناخ النفسي العام للمتن، و وعي توجهات المبدعين المغاربة صوب النصوص الغائبة على اختلاف منابعها و دلالاتها[1].

سعى (عبد الله راجع) من خلال هذا التوجه الفاعل ممارسة و تجريبيا من أجل إثبات أن المتن الشعري المغربي المعاصر خلال فترة السبعينات قد شهد عراكا فنيا معايرا للتجربة التي سبقته و لعل الظروف الاجتماعية الانتقالية في بنياتها العميقة هي إحدى أسباب ذلك ، فيمكن القول كذلك أن الأزمة تولد الهمة و أن القهر و الجوع أساس ممارسة إبداعية فريدة كذلك ما تميز به شاعر هذه المرحلة من جرأة في الطرح و تعلق بالقضية الاجتماعية الواقعية ، تجتمع فيه خصال المصلح المثقف فظل صوته معلنا متمردا و مرهونا بمعايير الأخلاق و الحكمة و التأمل و العدالة.

كل ذلك ميز المتن الشعري المغربي المعاصر متمثلا للواقع الاجتماعي غير منفصلا و لا مبتعدا عن وظيفة الإنسانية النبيلة مؤكدا على تفرده الفني، متجاوزا للمفاهيم الفنية السابقة معلنا بداية مرحلة شعرية عربية و مغاربية جديدة أو ما يسمى بالتحديث الشعري المغربي من خلال ما تجسد و يجسده هذا المتن من بنيات تثبت ذلك تخصه و لا يختص بها غيره، إفرادا لشعريته و تمييزا لشاعره إنه التحول الذي يعني أن كل ما هو طب يمكن أن يتحول إلى أثير ، وهو ما يحمله (عبد الله راجع) في علامات استنتاجية تظهر تفرد هذا المتن و تجلى التحديث والتجاوز فيه وهي:

1) الظاهرة المثيرة للانتباه فيما يخص المجال الإيقاعي : قيام الشاعر المغربي المعاصر بعملية واسعة لتفكيك النظم كطريقة من طرف الربط بين البنيات داخل وحدة نفسية متكاملة، و بذلك فهو يتخذ المسار الشعري القائم إيقاعيا، على التضحية بتماسك الجملة مقابل اكتساب تماسك آخر على مستوى علاقة الأبيات فيما بينها ، فيفكك النظام و يحتفظ بالوقفة العروضية و هو ما مهد له الانتقال من البيت إلى الجملة الشعرية و هو المحموم بالحرية الإبداعية الواعية التي سمحت له بالحصول عملية تدفق الأبيات فتخلص من الوقفة العروضية أيضا و يحتفظ بوقفة صوتية داخل الفقرة الشعرية، و هي وقفة لا علاقة لها بالعروض و في حركية فنية غير مسبوقة توصل الشاعر المعاصر إلى عملية التفتيت النظامي التي أصابت الثقافة نفسها ، و ينتقل من

[1] ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 2 ، ص 169 . 171 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

القافية المتنوعة إلى تحطيم الرؤى أحيانا أخرى مع المحافظة على استرسال الصيغة الصوتية أو تناولها في نهاية الأسطر ، ثم اللجوء إلى إحداث تجانس صوتي داخل الشطر الشعري بنفسه[1] .

إن الشاعر باحتوائه مفاهيم الثورة على كل ما هو كائن كما يقول (رولان بارت) و يمتلك الكاتب و هو محروم من نضالات و صراعات أخرى شغفا و وجدا يكفي لتبريره و تأييده إلا و هو خلف الشكل و وضعه ، و إذا ما تخلى عن تحريره لغة أدبية جديدة فإنه يستطيع على الأقل إن يقوم بمزايدته على اللغة القديمة يحملها بنيات ومقاصد و حذلقات وتصنيعا، و إشراقات و بكل ما هو مهجور وعتيق، وأن يخلف لغة خاصة و بائدة ... أن الشكل في نقله و غلطته ، و زينته الحركية الاستثنائية ليس سوى قيمة متسامية عن التاريخ بالشكل الذي يمكن أن تكون لغة النفس الطقوسية.

ذلك و من خلال هذا الأثير الشعري يبدو أن الشاعر المغربي ليس مطمئنا لما هو كائن، و تؤكد هذه الحقيقة موقف الشاعر من الواقع المفروض عليه يقف الشاعر موقف المضاد لغويا و المدمر إيقاعيا أمام (واقع ساكن) ينبغي هدمه .. إلا أنه من الشيق حقا هو تعامل الشاعر المغربي المعاصر مع (الخبب)كتشكل إيقاعي مناسب بدلا من الرجز الذي كان يتشكل الإيقاعي الأكثر حضورا خلال الستينيات ، مما يؤكد الاتصال الوثيق و العلاقة الحميمية التي ربطت المبدع بواقعه ربطا محكما فالخبب أقرب بالتشكيلات الإيقاعية إلى الدارجة المغربية ، فبتعديل طفيف أثناء النبر على الجمل الدارجة نحصل على إيقاع الخبب كما تركبه الجمل الفصحى، مما يقرب الشقة بين النص الشعري، المكتوب بالفصحى و لغة الحديث اليومية أو الزجل العامي و لم يثبت الخبب حضوره الجاد و الكثيف إلا مع نهاية المرحلة الأولى و بداية المرحلة الثانية؛ أي تلك المرحلة التي قام فيها الاتصال الوثيق بين المبدع والواقع[2].

2) أما بخصوص الجانب اللغوي فإن المتأمل للمتن الشعري المعاصر في المغرب لاحظنا أن الشاعر إنما يجنح إلى ارتكاب هذه المخالفات التي سميت بالإنزياحات، وانحراف اللغة و يتحول داخل بعض النصوص إلى هوس ملازم و قد يتجاوزه إلى شيء آخر هو الانحراف، تلك العلاقة

---

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ج2 ، ص 173 . 174 .

[2] عبد الله راجع ، المرجع نفسه : ص 174 . 175 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

الرابطة بين السباق يستند أساسا على وجود تنافر دلالي بحيث يتوقف السياق باعتباره كلاما عاديا كلما دخلت مفردة أو تركيب يعارض دلالات السياق بل أنه لجأ إلى منح بعض مفرداته و جمله، قدرة هائلة على امتلاك خصوصية مرعبة قادرة على تمزيق دلالات السياق بأكمله .

و ما يشير إلى أن الشاعر كان يجسد الواقع بكل وضوح، في حين أن دخول المضاد مجسدا في مفردة أو في جملة ما إنما يجسد صوت المبدع المغربي الرافض لواقعه القاسي و الباحث عن كيفية ملائمة لنسق هذا الواقع ، كما و يشكل التنافر حضورا مكثفا في هذا المتن و هو ما يؤكد رفض المبدع المغربي المعاصر لواقع لا يكون في الغالب رفضا مصرحا به؛ أي مكشوفا ، بل إنه في الغالب الأعم يلجأ إلى الاحتيال على القارئ بالمجاز حينا و أنماط الاستعارة و الكناية أحيانا[1] ، و هو ما يؤكد أن الشاعر قد وظف اللغة في أشكالها الدلالية، جاعلا منها وظيفة لبناء المقامة الثقافية؛ أي أنه يشتق وظيفتها من سياسة لغوية هي جزء من سياسة ثقافة المقاومة ذلك أن اللغة تتجدد ضمن عنصر داخلي ذهني في هوية متجددة واعية، فتوظف في بلاغتها و سحرها لخلق البديل عن طريق الخطاب المتخفي.

3) بالنسبة لهندسة النص المعماري يتأكد حضور البناء التصاعدي النفسي بقوة وبأكثر كثافة و إلحاح على الجانب النفسي واعتباره (أشد عناصر النص الشعري تأثيرا وحضورا ، ذلك أن هدا البناء يمتلك حركة شعورية و فكرية تظل محافظة على النسق الذي تحركت به على المستوى الحياتي الواقعي، و هو ما يؤكد اتصال الشاعر المغربي المعاصر لحركة الواقع حتى و لو كان واقعه الشخصي لا ينفصل في نهاية المطاف عن أن يكون تجليا شخصيا لواقع موضوعي و موجود بالفعل و ما التصاعد في الواقع سوى صورة مجسدة لتضاعف من نوع آخر ، إنه تعبير دقيق على أن الواقع غير ساكن و أن الأحداث التي عاشها المغرب تتصاعد و تتراكم، و بتصاعدها يتم تصاعد وعي الجماهير الشعبية بمعطيات الواقع و الشاعر المغربي و هو يخرج من البناء الدائري إلى البناء الحلزوني ثم اللجوء للبناء التصاعدي النفسي، يعبر عن تطور طبقي واضح و يجسد فهما عميقا للبناء المعماري الأكثر صلاحية للفترة التاريخية التي يعيشها هو داخل وطن يتحرك نفسيا و فكريا نحو الضوء[2].

---

[1] عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ج2 : ص 171 . 172 .

[2] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ، ج 2 ، ص 175 . 176 .

4) التوظيف الحديث لبنية الخيال الشعري و ملاحقته للمتن نحو استعمالات الرمز و الأسطورة و الصورة الشعرية، و قد تجلى هذا التطور على مستويين اثنين يتجلى أولهما في قدرة الصورة و الرمز على نقل الأبعاد النفسية و الفكرية لتجربة الشاعر المغربي، تلك القدرة التي تدرجت في النمو لتجد أكبر تجسيدا لها في النصوص الشعرية ، و أما ثاني المستويين فيتجلى في محافظة الصورة و الرمز و الأسطورة على الانسجام بين الوظيفتين النفسية و الدلالية و هي محافظة وضعت أيضا لتدرج في النمو (...) وقد اثبت الشاعر المغربي المعاصر قدرته على أن يتحول داخل القصيدة إلى (بروميثيوس) جديد تمتزج فيه ملامح البطل الأسطوري بملامح المتكلم في النص و بهذا المزاج يدون الصوتان معا لتكشفا عن الكائن و الممكن الكائن في شخصية الشاعر الواقعية ، و الممكن في شخصية (بروميثيوس) و أن القصيدة كثيرا ما تقدم في حالات كهذه بديلا عن الشاعر، لو آمنا بأنه الشخصية التي خلقها أو ارتداها هي ما ينبغي أن يكونه (بروميثيوس) في قالب معاصر[1].

5) محاورة المثل الشعري للنص الغائب الذي يعد رافدا من روافد ذلك حين يقوم الشاعر المعاصر في الكثير من الأحيان بعملية نسف للنص المضمن، و كذلك الشأن بالنسبة للنص المستلهم، و عملية النسف هذه تقتضي إفراغ النص الغائب من محتواه، مقابل شحنه بمحتوى مغاير تماما، و عملا من هذا النوع هو أشد ارتباطا بالجوار منه بالامتصاص ذلك أن تعامل الشاعر المغربي مع النصوص الغائبة بهذا المبدأ كان استجابة لتحرر من نوع أملته ظروف اجتماعية و سياسية معروفة وسعت من أفق الشاعر و جعلته يقدر على تبني الاختيارات التي تلائم منظوره الفكري بالإضافة إلى تأثير الثقافة العلمية و الموروث الثقافي المخزون الذي يقوي الثقافة المضادة عند الشاعر هذه الثقافة التي سرعان ما جعلته يلبي نداء النحن / مؤمنا بأن الانتماء إليها يضمن في الأرض جذوره و يمنحه سكينة النفس و هدوء البال، و لم يكن ظهور الذات البروميثية في القصيدة المغربية المعاصرة إلا نهاية لهذا الانتماء، عندما بدأ الشاعر المغربي يدرك أن النحن التي ينتمي إليها لن تمنحه الطمأنينة إلا بمقابل ، أن يكون بروميثيوسها المعاصر ، و قد تطلبت هذه الصفقة أن يتنازل الشاعر المغربي عن فردانيته مقابل أن يمتلك النحن في أهابها الجديد[2] .

---

[1] ينظر : عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة ج2 : ص 177. 178 .

[2] ينظر : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة : الجزء 2 ، ص 178. 180 .

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

ثانيا: إستراتيجية النقد الموازي ومرجعياته التأسيسية.

إن التحولات التي مُنِيَتْ بها الشعرية المغربية المعاصرة خلال الستينات والسبعينات من القرن العشرين، لاقت احتضانا من قبل نقاد مغاربة أولوها الاهتمام اللازم بالدراسة والنقد وإصدار البيانات التنظيرية، قراءة واعية بتاريخية اللحظة وأهميتها في التأسيس لفكر حداثي اجتماعي وإبداعي شعري يستقبل الوافد وينفتح على الجديد بعقلانية قومية وذات ثورية ثائرة، ويعتبر هذا تحولا فكريا في البنى الفكرية ، ذلك أن الفكر الذي أنتجته اللحظة التاريخية المتمثلة في تلك الظروف الاجتماعية والسياسية التي كان يعيشها المغرب هي وحدها من حولت التفكير من الركود والانهزامية إلى تفكير يعبر عن ذات المجتمع نفسه.

إنَّها قضية انفجار النسق الحديث والتجديد باعتبار الفترة الراهنة، وهذا يعود إلى العلاقة بين الحِراك والمجتمع الذي يحتويه الخطاب و يحتويه هو كذلك، لأن شرط انتماء المثقف/الشاعر إلى الحديث الاجتماعي يمر عبر ذوبانه في الحديث التاريخي، وهو ما عرفته الساحة الثقافية المغربية آنذاك وما ستعرفه الثقافة حيال هذا المعطى التاريخي إنتاجية ثقافية جديدة. يؤكد عليها (محمد بنيس) ومجمَّع(الثقافة الجديدة) سنة 1974م "بأنَّ مدلول هذا التحول يفتح . بالدرجة الأولى . إمكانية جديدة لتتبع ودراسة اتجاه ومسار الثقافة الحديثة في المغرب فكرا و إبداعاً، من منطق اعتبار أن هذه الثقافة تساهم بشكل أو بآخر في إثراء واقعنا وتساهم في إنضاج العناصر المكونة له ... فلأول مرة يطرح قضية ذات أبعاد متعددة ... مستوى ونوعية الإنتاج الذي يظهر من حين لآخر في السوق الثقافي، كونه من جهة يتعلق بحالات فردية، ولكنها متوفرة، وتزداد توفراً، وكونه من جهة أخرى يدفع بالضرورة إلى إثارة تساؤلات أولية و من الطبيعي أن هذه التساؤلات هي التي يجب أن تحدد إلى أين تتجه الثقافة المغربية"[1]

كلما يتولد تطلع جديد أصيل في بداياته نجد أنه يحاول كمنطلق أن يجاوز أهدافه الأصلية، وهذا ما عرفته الظاهرة في الثقافة المغربية وبعدها يكون السؤال، لأن القضية أساسية ومركزية وهو ما الجديد الذي سيقدمه هذا الإنتاج الفني الطليعي؟ تقول الثقافة الجديدة أن بين الانتاجات تفاوت ملحوظ و هو نفسه

[1]الثقافة الجديدة. شروط الوعي بالظاهرة الثقافية المغرب، ص86

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

الذي يدفعنا إلى إثارة الظاهرة، ويدفعنا في ذات الوقت إلى وجوب الاحتياط إزاءها فالذي يحدد التطور الثقافي بشكل أساسي هو كيفيته ومنهجه وليس كمه وتراكمه[1]

تعود حركية التطلعات في النقد إلى هواجس التأسيس والمغامرة، وهو ما يجعله دائم البحث عن دينامية مغايرة تتوافق مع المعطي التاريخي، لذلك يظهر على النقد بعضا من القلق والتوتر في المراجعة وطرح التساؤلات من أجل تجسيد رؤية نقدية متكاملة لا ينفصل فيها التأمل والنظر عن التحليل ممارسة و تفكيرا بمنهج تحليلي ونسقي في الآن نفسه.

هذه التحليلات والمواصفات المتعلقة بمرحلة القلق والتساؤل عرفها النقد العربي عموما، لأنها إحدى عوارض التأسيس والمواجهة فاعتبار النقد فن إبداع مهمة من مهام هذا الفن البعيد إثارة تطلعات لا يمكن إشباعها إلا في المستقبل[2] يكشف لنا التاريخ كل شكل من الأشكال الفنية عن لحظات حرجة يتطلع فيها الشكل الفني إلى إبداع و خلق مؤثرات جديدة لم يكن من الممكن التوصل إليها إلا بتطوير المستوى التقني؛ أي تحديث إدراك اللحظة وما فيها من تحولات وتلك هي حالة النقد دائما في البحث التطلعات النظرية لمواجهة الوافد من الإبداع واحتضان الطموحات والطليعيات من الفنون كمختبر للتجريب بعد أن تتوفر الممارسة والإنتاج.

فلقد عرف النقد المغربي خلال الستينات والسبعينات تحولات، كبرى كون المرحلة كانت بداية للتحول السياسي والاجتماعي على مستوى الإبداع هذا من جهة، وظهور ما يسمى بالناقد المثقف الذي عاصر المرحلة وتعايش مع اللحظة التاريخية، وثقافته تمكنه من ربط النقد لديه بالواقع والإيديولوجيات وتقوم الأثر الأدبي من خلال تحديد مكانته في الأدب والنقد العربي عموما، ومنزلته اتجاه اللحظة الراهنة وتساؤلاتها الموازية، وبداية اعتبار الناقد كمترجم لأفكار الأدبية في خطاباتها الثورية والتحريرية هذا من جهة أخرى، واللافت للنظر في هذه المرحلة من الأدب والنقد عامة عربيا ومغربيا في أغلبه كان النقد والإبداع على علاقة بالأيديولوجيا والفكر التحرري الثوري، ويفسر ذلك التأثيرات التي مارستها (الماركسية) و (الوجودية) على الأدباء والمثقفين في المستويين النظري والتصوري كمنطلقات

---

[1]ينظر: المرجع السابق: ص87

[2]وولتر بنيامين، العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي، ترجمة ميرا قاسم كتاب ثقافي دوري (الحداثة 2) العدد(5) سنة1991 مؤسسة عبير للدراسات والنشر ص253

الفصل الثالث:

تفسير مجالات التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

لبداية تنتظر نهاية مغايرة، لذلك فلقد كان الخطاب النقدي في معظمه ينطلق من إيديولوجيا ووعي بدا ظاهر له علاقة بالتاريخ والقومية في النقد العربي عموما والمغربي خصوصا، كونها مرحلة هامة في الثقافة والنقد المغربي أثرت بشكل كبير في بداية الوعي والتنظير لحداثة الشعر عربيا بصفة عامة و مغربيا بصفة خاصة. .

1: النقد بين الوعي التاريخي والخطاب الإيديولوجي

لقد كانت الممارسات النقدية المغربية في هذه الفترة تهتم بالسياق وبالعوامل الخارجية للنص كالأيديولوجيا والسياسة والحديث الاجتماعي، لأن النص المدروس هو الآخر كانت دلالاته محمَّلة بالحديث الاجتماعي وكذا السياسي أكثر من أي شيء آخر كاللغة والجماليات، كان الاعتبار كله في المضمون يعبر عن هموم الشعب وواقع المجتمع.

وقد استندوا في ذلك إلى الأيديولوجيا التي عرفتها أغلب الدول العربية كمفهوم ممارساتي على مستوى الرؤية الإبداعية والممارسة النقدية، و الأيديولوجيا المعاصرة كما يراها (عبد الله العروي) باعتباره أحد المنظِّرين الأوائل لهذه النظرية بأنها: تتولى على كل مجتمع فترات اتباعية وأخرى إبداعية في الحالة الأولى يكون الوعي العمومي مساويا للبنية الاجتماعية، فيسهل رصد أوجه التطابق والانعكاس المباشر ويكون في وسع الدّارس تكوين صورة تمثل بنية المجتمع، صورة متوازنة الأجزاء متناسقة العناصر في الحالة الثانية و في حالة الطفرة تفارق كثيرا من الأعمال الثقافية الروح التي منحتها وتمنحها شكلها المتسق فتعود إلى محيطها الطبيعي وتضع بين الأشياء ، ويعوم فوقها عقل الباحث حائرا متسائلا عن مغزاها عندئذ كل رباط مباشر بين الوجدان والأعمال الثقافية إذا أَلَحَ الدَّارِسُ على وصفها كما تبدو من الخارج، فإنه سيصف بالضرورة ثقافةً بائدةً لم ير فيها أي من الأحياء مرآة تنعكس فيها ذاته المنهج المفيد والمطابق هو أن يضع الدارس نفسه الأعلى مستوى المخلفات الهامدة، بل على مستوى الوعي المتحرر من ثقل الأعمال الموروثة والمتأهب لتأسيس ثقافة جديد فهو قلب المجتمع الثائر[1].

هكذا كان الوعي النقدي المجتمع هو المرآة لكل الأعمال سواءً الإبداعية أو النقدية إذ أن كل ما هو غير ذلك يعتبر انفصال على البنية المجتمعاتية، وهو بالضرورة لا يُقبَلُ على المستوى الفني وإن قبل فهو من أجل التنوع في القراءة لا كفن يأخذ بعين الاعتبار التلقي الإيجابي المؤثر.إنه الفكر الاشتراكي القومي الذي عرفته السياسات العربية و الذي تبناه المثقفون ووظفوه في تأويلاتهم على المجتمع كله حيث (ترفع راية الاشتراكية القومية وتتلخص هذه في توفيق أو تلفيق بين توخي القوة المادية والحفاظ على تراث السلف)[2]، يبدو أن المرحلة فرضت نفسها لتختار الفكر الاشتراكي الذي كان يبدو أقرب إلى إصلاح المجتمع و إلى التكاتف، إنها العاطفة و الحمية والقومية التي حاصرها التاريخ والوضع الراهن المعنى الإيديولوجي في الفلسفة الماركسية كان يرى وجوب ارتباط الثقافة بالتاريخ الاجتماعي والاقتصادي و

---

[1] عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة المركز الثقافي الإسلامي ط1، 1995م،ص27.

[2] ينظر: عبد الله العروي: المرجع السابق ،ص79.

اِرتباط هذا المفهوم بالاغتراب و التشيوء في المجتمع الرأسمالي بمعنى لا يمكن الحديث عن الحداثة معزولة عن البنية الاجتماعية والاقتصادية التي تنتمي إليها، اذا أنها كانت تؤمن بجدلية التغير وضرورة ممارسة النقد الأيديولوجي من منظور التاريخية الماركسية التي ترى في جمالية الفن بحسب (لوكاتش) الذي (ينطلق في فهمه للفن بوصفه صيغة من صيغ المعرفة، ويعرف الفن بأنه انعكاس موضوعي للواقع الاجتماعي و لا يعني مفهوم الانعكاس هذا الآلية و إنما هو مصطلح دقيق عند (لوكاتش) يكشف عن تبني الأعمال الفنية لطرح الأبعاد الكلية في الواقع وإدراك المصير التاريخي لها ....ذلك إن علم الجمال الماركسي لا يقول بالانقطاع المعرفي وإنما يمارس الفن في صيرورة التاريخية والاجتماعية)[1].

وهي رؤية تبين الطبقة العاملة إذ وجد بينها وبين المصير التاريخي للبشرية؛ لأن الوعي الطبقي لدى هذه الطبقة هو الوعي الممكن والحقيقي على نهج هذه الأيديولوجيا سارت الطبيعية العربية (والواقعية الأدبية تبحث عن(أدب جديد) يحيط بالمعايير السائدة في أدب يحمل تجربة مكثفة بتصور بيئي من خلال ذاته ومشاركته في حياة شعبه و تطويرها في سبيل البحث عن مجتمع هش، و في هذه الأدب لا ينفصل المضمون عن الشكل وأن المضمون الأحسن هو الذي يبدعه المبدع بطبيعة شكله الجديد.

وهذا المفهوم يقودنا إلى أن نؤمن بأن الأسلوب الذي يثبت به الأدب الجديد يجب أن يقترب أكثر مما يمكن من الواقع الذي تعيشه؛ أي ذلك أن الشيئين الأساسيين في الأثر الفني هما (المضمون والشكل) أو كما يسمى في بعض الأحيان (الواقعية) والجمالية والمضمون مجموعة متداخلة من العواطف و الهيول والانطباعات والأفكار و الإيحاءات متخذة مظهراً تدركه الحواس يسمى(الشكل) وهو الهيكل الذي يتجسم فيه المضمون[2] ، وهو مبدأ إيديولوجي عرفه النقد الأدبي وخصوصا النقد الشعري ،كون الشعر كان ... تجربة طليعية نتيجة التحولات الاجتماعية والسياسية التي أثرت في دلالاته العميقة و في شكليته الجديدة يشهدها النقر المغربي بوضح خصوصا مرحلة السبعينات.

كان النقد في هذه الفترة مرتبط بالموروث الثقافي تفرضه المرجعيات التاريخية و الثقافية والسياسية (فالمجتمع العربي الذي يندرج في إطار ما يسمى بالمجتمعات التقليدية والمحافظة، فقد كان يعاني من نقص واضح على مستوى الموارد الذاتية في مجال إنتاج الأفكار والمناهج والمفاهيم من أجل

[1] رمضان بسطاويسي محمد موقف الفلسفة الماركسية من مفهوم الحداثة (قضايا وشهادات) ص193

[2] رابطة كتاب العرب1954 كتاب دوري ثقافي الحداثة(2) الطليعة هي الواقعية مجلة الثقافة الوطنية العدد 1954/64

الدفاع عن نفسه إزاء التحديثات التي يفرضها الآخر في زمن المثاقفة اللامتكافئة التي لن تكون في العمق سوى ثقافة المهين والغالب"[1].

ويعتبر الخطاب النقدي المغربي المعاصر منذ بدايته كان يسعى لتأسيس نقدي يوازي الحركة التحديثية العالمية، خطاب يمثل الهوية من خلال متابعة الإبداع الوطني واحتضانه كمنتوج تاريخي قومي، لذلك ففي المرحلة النقدية التجريبية مر الخطاب النقدي المغربي بالدعوة إلى الواقعية في النظر النقدية وحتى الإبداعية بصفة عامة.

ويبدو ذلك واضحا فيما قاله (عبد القادر الشاوي) (فالموجهة على أساس مرجع 1960م تطور تعني أن الأدب الرجعي المثالي التقليدي الرسمي أولا، وكتعبير عن تطلعات الجماهير الشعبية إلى بناء ثقافة ديمقراطية حقه و نشدان تحرر فكري وثقافي يغير الإفهام والوعي ويساعد كل إرساء قواعد التطور العام)[2]، وهنا يبدو أن وظيفة الناقد كانت على علاقة السياسية مستندا في أحكامه إلى خلفيات و إيديولوجيا، وبهذا فإن النقد لا يسلك مسار يهتم بالإبداع وبالذوق الفني بقدر ما يهتم بالمجتمع وهى ضغوط واقعية تفرض ذلك.

لأن الدعوة الجديدة تعبر عن التطلعات التي تسعى الجماهير المسحوقة إلى التعبير عنها، كما أن الهدف الآخر من الأدب هو تحقيق التحرر وتغيير الوعي يقصد تأسيس بنية صلبة لقواعد التطور ولأن المواجهة التي يعلنها هذا الاتجاه تمثل تعبيرا عن اختيار ديمقراطي – تقدمي في معارضة اختيار رجعي – بورجوازي، وهو صراع يقوم على جدلية وهو صراع يقوم على جدلية القطيعة مع التوجهات التقليدية من جهة، واستمرار الكفاح الوطني بغية التحرر من جهة ثانية)[3] وهو ما يثبت أن الأدب والفن كانا وسيلة في يد المناضل صاحب الأيديولوجيا وهو فنان ينظر له بالأيديولوجيا والواقعية.

يدل هذا على أن الناقد كان متشبعا بالأيديولوجيا الماركسية وما تدعو إلى من نزعة واقعية في الأدب ومتأثرين بمقولة (لوكاتش) (نحن نتحدث هنا إلى الكتاب قول الأدب و يجب علينا ألا ننسى أن الاتجاه الواقعي / الشعبي في أدبنا لم يكن لفترة طويلة، نتيجة المجرى المأساوي للتاريخ الألماني، يتميز بالقوة و البأس كما هي الحال في إنكلترا أو فرنسا أو روسيا، وهذا بالذات يجب يهب بنا إلى أن نوجه انتباهنا بأشد كثافة وتركيز إلى الأدب الواقعي الشعبي الموجود في الماضي الألماني، وأن تصون المأثورات

[1] محمود ميري أسئلة النقد الأدبي العربي خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين. الفضاء
[2] عبد القادر الشاوي: سلطة الواقعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1981 م ص 18 .
[3]، عبد القادر الشاوي: المرجع السابق ص17

المنتجة المحفزة للحياة، وحين نتجه هذا الاتجاه ندرك أن هذا الأدب الواقعي/ الشعبي قد أنجب رغم كل التعاسة الألمانية أعمالا فذة وضخمة ...ذلك أنه فقط حين ينظر المرء إلى الآثار الفذة الواقعية في الماضي والحاضر ككل ويتعلم منها وينشرها ويحث على فهمها فهما صحيحاً تجد القيمة الحالية الثقافية والسياسية للصياغة الواقعية العظيمة تعبيرا عنها انه تنوعها وغناها الذي لا ينفذ)[1].

إنها الواقعية في أدبها تنفذ إلى القلوب خاصة ما كان منها يائسا فتثيره كونهم تقف إلى جانبهم وتستشعر معاناتهم وتحتضن واقعيتهم وذلك (أن التأثير الواسع والدائم للواقعية العظيمة يستند بالذات إلى إمكانية هذا المنفذ ـ ويصح أن يقال ـ المتاحة خلال ما لا يتناهى من الأبواب. إن غنى الصياغة والفهم العميق و الصائب لأشكال الظهور الدائمة والنموذجية للحياة الإنسانية توفر التأثير الكبير التقدمي لهذه الأعمال الفذة، ، إن قراءها يجتلون في عملية استيعاب الصور معاناتهم وتجارب حياتهم الخاصة ويوسعون أفقهم الإنساني والاجتماعي ويغدون، بفضل النزعة الإنسانية الحية على استعداد لتقبل الشعارات السياسية للجبهة الشعبية وإدراك نزعتها الإنسانية السياسية، وبفضل فهم عصور تطوراته الإنسانية التقدمية الديمقراطية الذي تقدمه أعمال الفن الواقعي تجد الديمقراطية الثورية من نوع جديد تمثلها الجبهة الشعبية مرتعا خصبا لها في أفئدة الجماهير العريضة)[2].

هذه التمثلات الأيديولوجية و النزعة السياسية كانت متمثلة في الأدب والنقد كتأثير وتأثر، بتمثيل مفاهيم لها صلة كبيرة بالخطاب السياسي أكثر منها في النقد مثل مفاهيم التقدمية والرجعية والديمقراطية والكفاح الشعبي وغيرها ، وهي بعيدة كل البعد عن الفن والذوق الفني... فالنقد صار عندها قطعة من الممارسة السياسية رغم أنهم كانوا يدركون ذلك، ومن ذلك ما يقوله (عبد القادر الشاوي) قد تكون هذه الأطروحات سياسية وعامة في الوقت نفسه لا تربط ـ في الرأي الذي نجهد هنا لتحديد أبعاده ـ بمجال تطور الأدب والقصة فيه، والقول هذا مردود لان الأساس في تحديد التطور الأدبي يخضع لاعتبارات سياسية في التحليل الأخير وفي الرأي الذي تعنيه بالذات.)[3]، وهذا طبيعي عند المبدع الثائر واقعية تلقائية أن يحتوي الفن المجتمع، ذاك هو المنهج الإيديولوجي في النقد، "وهو المنهج الذي لا يسلب الأدباء و الفنانين حريتهم، وكل ما يتمناه أن يستجيب الأدب والفنان لحاجات عصره

---

[1] جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية ترجمة نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع بيروت ـ لبنان ط02، سنة 1985م .1405هـ ،ص155

[2] جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية ترجمة نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع بيروت ـ لبنان ط02، سنة 1985م .1405هـ ،ص156.155

[3] عبد القادر الشاوي، سلطة الواقعية، ص17

وقيم مجتمعه بطريقة تلقائية، وهو لا بد مستجيب اذا فهم وضعه الحقيقي في المجتمع أدرك مسؤوليته الكاملة و نهض بالدور الفني الحر الذي يعزز مكانة الأديب والفنان، ويرتفع بها إلى مستوى الإيجابية الفعالة)[1].

فالفنان متعلق بالعالم الخارجي يستوحي منه مادته وقدرته على الخلق ما هي إلا مرآة للواقع الذي يعيش فيه (إن شخصية الفنان المبدع شخصية عاقلة انفعالية تعيش في بيئة ذات مضمون ثقافي اجتماعي تاريخي تتبادل معها الأثر و التأثير بطريقة ديناميكية متفاعلة من خلال إطار فرعي اكتسب مضمونه من الخارج وأن أفكار الفنان ليست فطرية في عقله أو كامنة في داخله ولا يوحى له بها من قوى خفية أو غيبية ، أنها مكتسبة من الواقع الخارجي وان انفعالية الفنان و تأثره النفسي ليس نتاج باطن ولكنها نتاج واقع خارجي خصب زاخر بالأحداث و الأقوال والأفعال، إنه حين يحقق إبداعه في مادة ما، ومن خلال العمل فإنه يستعيد النحن فيعاد له اتزانه .. إذ أن منبع الإبداع الفني –في نظرنا – يتمثل في شخصية الفنان ككل ووحدة ديناميكية متفاعلة مع بيئتها ذات الأبعاد الاجتماعية والتاريخية)[2].

كل هذه الرؤى أدت إلى ظهور نقد واقعي مغربي لمقاربة النصوص الإبداعية في كتب نقدية تسعى لوضع أرضية للنقد الممنهج، من ذلك كتاب (المصطلح المشترك) لإدريس الناقوري 1977م) و(درجة وعي الكتابة) لنجيب العوفي 1980م و(سلطة الواقعية) لعبد القادر الشاوي سنة1981م، وهي كتب تعتبر المؤسسة الحاضنة للنقد المغربي المعاصر.

وقد كان أول اعتباراتها أن يوظف الأدب لخدمة قضايا الشعب والأمة، وذلك بكونه صورة معبرة بصدق عن المجتمع الذي ينتج فيه الأدب، وهذا ما دفع صاحب (سلطة الواقعية) إلى القول (بأن الواقعية قد انتقلت من كونها (تياراً) أدبياً وفنياً لمواجهة الثقافة العربية الاستعمارية إلى كونها صفة أدبية تمثل الاختيار الديمقراطي التقدمي في مواجهة التعقيم الذي تمارسه البرجوازية الرجعية، ويجب إلا نخفي هنا أن هذا الانتقال تم على أساس التحولات التي حصلت في المجتمع انطلاقا من دور المثقفين التقدميين)[3].

---

[1] محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر ،ط،سنة 1997م، ص190

[2] علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن (رؤية جديدة) دار النهضة العربية بيروت–لبنان د(ط،ت)، ص17/16

[3] عبد القادر الشاوي: سلطة الواقعية، ص25/24

وعندها اعتبرت الواقعية سلاح لمواجهة الثقافة الغربية البديلة. ويتبعه في هذا الناقد (نجيب العوفي) بالمنهج الاجتماعي الذي يركز على التحليل الواقعي للنصوص الأدبية بكل معطياته السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والتاريخية والدينية والأيديولوجية من خلال ربط الإبداع الأدبي والفني بالواقع المعاش/الاجتماعي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

وقد تمثل المنهج الواقعي الجدلي أو المنهج السوسيولوجي في كتابه (درجة وعي الكتابة) الذي اقر بوضوح تبنيه لهذا المنهج يقول (إن المنهج المكَرَّس في هذا الكتاب هو المنهج الواقعي الجدلي، هذا المنهج الذي أثبت وما يفتأ يثبت عبر أهم وألمع الممارسات التي تتجلى عبرها قدرته الفائقة على احتواء النص والواقع معاً، بل وقدرته الطبيعية على التجديد المستمر والاعتناء بكافة الخبرات والتجارب الفكرية، دون أية حساسية دوغمائية، ومن غير أن يفقد بريقه ومناعته أو يتعرض لامتحان صعب يثير حوله الشبهة ويشكك في فعاليته ومصداقيته ...ولا استطيع أن أدعي بأني كنت وفيا لحدود وقوانين هذا المنهج من الألف إلى الياء، وبان استخدامي له تم على نحو لا أمت فيه ولا عوج وان مثل هذا الادعاء لمماً تنوء بوزره صفات هذا الكتاب وتكذبه لاشك شواهده"[1].

كما وظفه كذلك في كتابه (جدل القراءة) ينطلق فيه من مرجعيات سوسيولوجية ومنطلقات أيديولوجية ويظهر ذلك جليا عند حديثه عن (المسرح المغربي – بانوراما تاريخية) يقول فيه (أن الفن المسرحي كان وما يزال يتسم بحساسية فكرية و إيديولوجية فكرية فائقة، وذلك لمباشرته وعلاقته الحية والديناميكية بالجمهور متعلما كان أو أمياً بحيث تبدو المسافة بين الوجه والقناع بين المشهد والدلالة مسافة دقيقة وشفافة يسهل اختراقها وإلغاؤها لهذا تبدو الكتابة المسرحية مرآة مصقولة تعكس بوضوح المشارب الأيديولوجية ومصالح الطبقة.

أي أن الكتابة المسرحية على هذا الأساس سلاحاً إيديولوجياً هاماً في مجال الصراع الاجتماعي، فتحاول كل طبقة أن تستغله لمصلحتها وأهدافها، وهكذا تبدو الخريطة المسرحية في المغرب موزعة على نحو مأساوي بين السلطة الرسمية من جهة بمؤسساتها وطوابيرها وبين السلطة المضادة و المقموعة بتناقضاتها واختلافاتها من جهة ثانية، وفي المسافة الواقعية بين السلطتين تقوم فئات ثالثة بلعبة

[1] نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، طبع ونشر: دار النشر المغربية الدار البيضاء، ط1، سنة 1980م، ص29*30

الفيروسات الانتهازية على خشبة المسرح المغربي."[1]، وما عرف به (نجيب العوفي) هو تاريخية النقد لديه المفعمة بروح من الثقافة الأصيلة المتأصلة بفعل الانتمائية التاريخية للنص.

ويمثل ذلك ما جاء في كتبه عن (ظواهر نصية) يؤرخ لتحولات القصيدة العربية بقراءة سوسيولوجية جدلية بربط بين القصيدة العربية وواقعها السوسيو ثقافي يقول: "والنموذج القدم الذي ينبغي أن يحاكى و يحتذى به وفق هذا المنظور... هناك في الماضي ومتمثل في النص الجاهلي. تماما كما فعل (هوراس) الروماني مع النص الإغريقي حين اعتبره النموذج الأعلى للمحاكاة والاحتذاء هو إذن صراع بين الثبات والتحول بين تكريس البنيات السوسيو ثقافية والجمود عنها وخلخلة هذه النيات واختراقها وصولا إلى الخبئ والمنشود ... وعلى الرغم من المحاولات الدائبة التي قام بها دعاة التجديد والابتداع لزعزعة هذا العمود الحديدي إلا أن رسوخه كان أقوى من محاولاتهم وطموحاتهم و إذ كانوا مضطرين آخر المطاف إلى أن يعودوا ليستظلوا بسقفه ويطوفوا حوله.

ذلك أن البنية السوسيو ثقافية كانت قد تشكلت و اتخذت صيغتها النهائية منذ صعود الخلافة الأموية وظلت محتفظة بصيغتها حتى سقوط الخلافة العثمانية، ولم تتخلخل هذه البنية بعمق وتفقد توازنها إلا بعد الصدمة الكولونيالية والامبريالية الحديثة، بدءاً من ذوي مدافع نابليون إلى الذوي الأشد لمدافع متعدد الجنسيات والطلقات، إذ تحطم العمود السياسي القديم بأمجاد وانتكاساته وتحطم معه العمود الشعري القديم بأمجاد وانتكاساته أيضاً.

تفتت الكيان التاريخي والحضاري الذي كان بمثابة البنيان الشامخ المرصوص إلى ما يشبه الفسيفساء_السريالية، بل إلى ما يشبه لوحة شطرنج يحركها لاعبون مهرة، فكانت القصيدة الحديثة بتشكيلها العروضي التفعيلي وبهندستها المعمارية المفتوحة على الاحتمالات والمفاجآت كانت القصيدة الحديثة صك إدانة ومشروع تأسيس"[2].

وتعتبر هذه القراءة المشهدية للقصيدة العربية تاريخيا للشعر القديم بنظرة التجديد، جمع فيها (العوفي) بين الثقافة والتاريخ والسياسة وهي قمة الواقعية في النقد، وبلاغة الجدلية في السَّرد والطرح وعرض المواقف والمشاهدات التاريخية، إذ لما سئل (العوفي) عن حدود المنهج الاجتماعي التاريخي أجاب بقوله : (إن حدود المنهج الجدلي بدون حدود و الأمر يتوقف أولا و أخيرا على طريقة استخدام المنهج على مدى الاقتناع الفكري به و على مدى التهيؤ المعرفي المستمد لتطويعه و إغنائه، و أن المنهج هذا

---

[1] ينظر نجيب العوفي، جدل القراءة، دار النشر المغربية الدار البيضاء، ط1، سنة1983م، ص165*182

[2] نجيب العوفي: المرجع السابق ، ص83-84

ليس وصفة سحرية أو قالبا ميكانيكيا جامدا، إن مرونته و قدرته على التكيف و الاغتناء و استيعاب كافة التحولات و الإشكالات في الواقع كما في الفن هي جوهر جدليته هي ماهيته الحقيقية ، فلقد بين إن كلا يقترب من الشيوعية بطريقته الخاصة، و في مجال الأدب و النقد فإن كل واحد يقترب من المنهج بعض ماهيته و يتعامل معه في ضوء محصلاته الثقافية و خصائصه الذاتية مع الحفاظ على روح المنهج و جوهره، إن الطرق قد تتعدد لكن روما _ المنهج واحدة)[1] .

كذلك فعل (إدريس الناقوري) إذ سار على المنهج الاجتماعي الواقعي في دراسات دول الأدب المغربي ويعتبر أول الذين استعمل المصطلح في النقد والدراسات التنظيرية من خلال كتابه (المصطلح المشترك في نقد الشعر) 1977م، مراهنا مفاهيم المصطلح النقدي وضعا حدوده انطلاقا من المناهج النقدية الحديثة وعلى ضوء منهجه الواقعي صرح (الناقوري) في هذا الكتاب أنه يركز على نظرية لوكاتش في الواقعية و (غولدمان) في الرواية الاجتماعية فعن الرواية المغربية يرى أنها بالشكل الذي ظهرت فيه في المغرب، وفي ضوء الظروف التي أفرزتها هي مثل نظيرتها في أوروبا في القرن التاسع عشر، نبتت من خضم الصراع الاجتماعي الذي عرفته مرحلة ما بعد الاستقلال، والقصة هي الأخرى تحاول أن تعيش الواقع الاجتماعي في إطار مرحلي تاريخي، إلا أنها حققت منذ الستينات تطورا من حيث الشكل الفني، لم يصحبه تقدم إيجابي من حيث المحتوى الفكري ، ويعود ذلك إلى المفهوم النخبوي في الفن و الإبداع والموقف من الإنسان والواقع، أما الشعر فبرغم صلته الوثيقة بالشعر العربي الحديث يحاول أن يؤسس له قراءة شخصية ذات قسمان متميزة[2] .

كان تأثر(الناقوري) بالوسيان كولدمان ظاهرا في نقده إذ يرى (أن الأدب ليس إنتاجا فرديا، ولا يعامل باعتباره تعبيرا عن وجهة نظر شخصية، بل هو تعبير عن الوعي الطبقي للفئات والمجتمعات المختلفة بمعنى أن الأديب عندما يكتب فانه يعبر عن وجهة نظر تتجسد فيها عمليات الوعي والضمير الجماعي فجودة الأديب وإقبال القراء على أدبه بسبب قوته في تجسيد المنظور الجماعي ووعيه الحقيقي بحاجات المجتمع، فيجد القارئ ذاته وأحلامه ووعيه بالأشياء والعكس صحيح لمن يملكون وعيا مزيفا"[3].

[1] نجيب العوفي : المنهج الجدلي ، حدود متحركة و لا نهائية ، الثقافة الجديدة ، حاوره محمد بنيس ، العدد 9 السنة 3 شتاء 1978 م ص 47 .

[2] إدريس الناقوري، المصطلح المشترك، ص6-7

[3] صلاح فضل، منهاج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية –القاهرة-،ط1، سنة1417هـ، ص56-57

ويرى كولدمان كذلك "أن الأعمال الأدبية تتميز بأبنية دلالية كلية وهي ما يفهم من العمل الأدبي في إجماله فتختلف من عمل لآخر، فعندما نقرأ عملا ما فإننا ننمو إلى إقامة بنية دلالية كلية تتعدل باستمرار كلما عبرنا من جزء إلى أخر في العمل الإبداعي، فإذا انتهينا من القراءة نكون قد كونا بنية دلالية كلية تتكون من معان ظاهرة، و المقابل الفكري للوعي ولضمير الاجتماعيين المتبلورين لدى الأديب"[1].

وهي كلها أفكار أيديولوجية مستوحاة من معلمه الأكبر (جورج لوكاتش) رائد الواقعية ومعلمها الذي كان يرى بأنها الصلة الحية بكيان الشعب والتطور اللاحق التقدمي لتجارب الحياة الخاصة هذان هما بالذات الرسالة الاجتماعية الكبرى للأدب، وليس من قبل الصدفة أن (توماس مان) الشاب عندما انتقد في أعماله بحدة مسالة الأدب الأوروبي العربي وانقطاعه عن الحياة ووضعه بانتقاده العميق عبر إبداعه الفني في الموضع الصحيح من الترابط الأدبي سمى الأدب الروسي في القرن التاسع عشر *أدبا مقدساً*، وكان يعني هذا الطابع التقدمي الشعبي الباعث للحياة ... فلقد كانت مهمة هذه التأملات تبين الترابط الداخلي المتعدد الجوانب والمتعدد الوسيط بين الجبهة الشعبية والطابع الشعبي للأدب والواقعية الحقيقية"[2].

يقول (إدريس الناقوري) في تقرير عن تحليل لوكاتش لرواية (بلزاك)، (الأوهام الضائعة) (يستند لوكاتش في تحليل هذه الرواية كما فعل في الرواية السابقة إلى منهج اجتماعي تاريخي، يربط الظاهرة الأدبية بحركة الواقع ويفسر أبنيتها وإبطالها وشكلها الفني في ضوء مضمونها الذي يعكس حركة الصراع الاجتماعي إلا أن لوكاتش في هذه الرواية يعنى بكيفية بملحوظة الشكل الفني خلال تركيزه على شخصيتين: الأول مخترع اكتشف طريقة ارخص في صناعة الورق و أصبح مع ذلك عرضة للاستغلال الرأسمالي، والثاني شاعر يبيع أرق وأرق القصائد في السوق الرأسمالية وتباين هاتين الشخصيتين وردود فعلها إزاء الاستغلال الرأسمالي يعطي للرواية حيويتها وقيمتها الفنية.)"[3].

وتلك هي نظرة (الناقوري) اتجاه الروايات المغربية لها علاقة بالمحيط الذي أنتجت فيه فهي تتأثر فتنتج وتؤثر فتقرأ، و لأن (الناقوري) كان متعلقا أكثر بهذا المنهج النقدي قام بدراسته و تفحصه عند (لوكاتش) الذي يعد أحد أهم الدارسين لهذا المنهج في دراساتهم ، و من ذلك ما قاله و ترجمه عن

---

[1] صلاح فضل: المرجع السابق ص58

[2] ينظر، جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ص156-158

[3] مؤلف جماعي البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقالات مترجمة، مراجعة محمد برادة مؤسسة الأبحاث العربية، ط2 بيروت1986، ص156

منهج لوكاتش في كتابه (بلزاك و الواقعية الفرنسية)، ذلك أن (دراسات (لوكاتش) التي جمعها في كتابه ذات أهمية قصوى ، فقد كتبها صاحبها و هو في أوج نضجه الفكري و تألقه الأدبي و تعود أهميتها إلى ما تكشف عنه من حقائق و ما تتضمنه من آراء فهي في آن واحد بحث في المناهج الإبداعية التي تبناها كل من "بلزاك و ستندال و زولا" في كتاباتهم الروائية و النقدية و تطبيق المادية التاريخية في المجال النقدي ففي نطاق هذا المنهج النقدي الاجتماعي التاريخي... يتعرض لوكاتش في التحليل إلى قضية بالغة الأهمية و الخطورة و تتعلق بتعارض الفن و الموقف الفكري الأيديولوجي و هو المأزق الذي واجه بلزاك و تجاوز هذا الروائي عن طريق الانحياز إلى الفن بمعناه الصادق الأصيل)[1]

وكذلك ذهب الناقد (محمد برادة) إلى هذا الاتجاه رغم بعض الاختلافات في الرؤى في الأدب والنقد والعمل الثقافي من خلال ربط النص بالمجتمع عبر القراءة والتأويل كما ينتسب إلى الاتجاهين الانطباعي والواقعي من حيث أن قراءته للنصوص هي التي توحي بذلك واختيارها وتذوقها ووضعها في سياقها الثقافي والاجتماعي الملائم.

وعلى هذه القواعد كسب الناقد (محمد برادة) خصوصية فريدة في النقد العربي والأدب على سواء بما يمتلك من معرفة ومؤهل للتفكير في قضايا المجتمع وما يجري فيه من تحولات، فهو يرى إن (الإبداع لا يتحقق إلا من خلال استقلالية تحمي المبدعين من التبعية لمحافل سلطة أخرى، ونتيح لهم إن يصوغوا آرائهم وفق تفاعل وتجارب تكون الذات المبدعة فيها هي عصب الموضوع وحامله)[2]، ولما سئل عن علاقة الإبداع بالنقد الأيديولوجي قال أن النقد والأدب متجدران في الفضاء الاجتماعي والثقافي، وبعبارة أخرى فالأدب سياسي كما يكتب (سارتر) في كتابه (ما الأدب؟) فهو يتعين بوصفه انعكاسا لزمنه، فالأدب هو الأيديولوجيا [3].

وبهذا المعنى يمكن القول أن دراسة الأدب لا يمكن أن تتم خارج التفكير في منظوماتها الثقافية والأيديولوجية، فهو على علاقة وطيدة بشروط إنتاجه، وفي علاقة جدلية بالثقافي والسياسي، وبهذا الدور يسهم النقد في تأسيس القاعدة الأساسية للثقافة والحضارة يشحذ الفكر (والعمل على نشر قيم الحرية والاستقلالية الفكرية التي تعمل على استنهاض طاقات الكتاب والمفكرين وجميع المستويات المعرفية وتحريكهم للاطلاع بدورهم العقلاني التنويري والمساهمة في وضع فهم جدلي لثنائية التراث والمعاصرة في

[1] إدريس الناقوري : منهج لوكاتش في كتابه بلزاك و الواقعية الفرنسية ،كتاب جماعي ، تعليق محمد سبيلا ، ص 163

[2] محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، كتاب دبي الثقافية، العدد49، مايو2011، ص20

[3] إدريس الخضراوي ، محمد برادة و عمل الناقد ، نشرت في الاتحاد الاشتراكي يوم 22 / 4 / 2016 م

www :maghress :com

جهة والانفتاح على الآخر من جهة ثانية."[1] تعايشت الواقعية بصفتها الأيديولوجية مع الأدب والفن وحتى النقد الذي اعتبره أداة للتعبير عن المستويات الفكرية والتوجهات الفكرية المختلفة وراء ستار الخطاب الأدبي، لان الأدب بحسب قول (نجيب العوفي) هو نسيج معقد (إذ ليس الأدب رديفا ظليا للايدولوجيا فيقاس بمسطرتها ويخضع لطائلتها، كما أنه ليس حركة مشغلة خارج مدار الأيديولوجيا فيقاس بمسطرة بريئة غير أيديولوجية ويخضع لطائلة فنية/تقنية الصرف، أنه جلسة لغوية سرية تتحول فيها الأيديولوجيا إلى رموز ملتبسة وطقوس خاصة.)[2] من مهام النقد، إذن تحليل الأفكار والأيديولوجيات التي يحتويها النص أو الحقل الإبداعي، وقد سماه (العوفي) *الإيديو –أدبي* أي الأيديولوجيا كما تحضر في الإبداع الأدبي.

وعن الشعر و أهميته يرى العوفي بأن الشعر ليس رداء جميلا وفقط بل مهمته في الكشف و الريادة والانطلاق، ومن مواقفه في هذا انتقاده لشعر (محمد السرغيني) ما يحتويه من قوة في الصنعة وشدة الاعتناء مع ضحالة الفكر وتسطح المضمون؛ أي رجحان الثقل الفني على الثقل الفكري –في نظر– لا يمثل في عمق التجربة الشعرية أو سعة الاطلاع أو غزارة المادة أو تنوع الثقافة، وإن كان لكل ذلك أهمية وإنما يتمثل أكثر في رصد الواقع رصداً واعياً.[3]فالمطلب الأساسي للجمالية هو حضور الوعي ووضوح الأفكار والتوجهات ذات الصلة بالواقع المعاش في المنجز الفني .

ويرى العوفي كذلك "إن المجال الذي يتحرك فيه (بارث) مجال ابستمولوجي بالدرجة الأولى لما أكد على الاهتمام بدرجة النص ومستوياته اللغوية الشكلية، في حين أن المجال الذي تحرك فيه مجال أيديولوجي في الدرجة الأولى"[4] ذلك أن الظروف هي التي تحدد المنهج فالعوامل التي تؤثر في المنتوج نفسها العوامل التي تؤثر كذلك في آلية الدراسة والتحليل وكذا القراءة وهو ما كان يقصد العوفي من وراء سعيه الدائم خلف الأيديولوجيا لمقارعة النصوص وأفكارها التي تحتويها، و في ذلك لذة النقد الواقعي الاشتراكي الممزوج بالجدلية المفعمة بروح الانتمائية والقومية.

لكن وفيما بعد سيواجه الناقد إشكالية تقنية على مستوى قراءته للنص الأدبي وهي كيف يعادل بين الجانب الأيديولوجي والجانب الفني في النص خاصة بعد أن ظهرت بعض الكتابات تخلت على الأيديولوجية في نتاجهم الأدبي وأصبحوا يغوصون بتأملاتهم وفكرهم في الوعي واللاوعي، والمهم

[1] ابرهيم الحيدري : النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، بيروت 2012م، ص12.

[2] نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، ص24

[3] خالد سليكي، النقد العربي والحداثة، مجلة عالم الفكر العدد2 المجلد 31 أكتوبر ديسمبر 2002، ص234

[4] ينظر نجيب العوفي: درجة الوعي في الكتابة ، ص242

أنهم ينتجون ويطلق على إنتاجهم فن أو إبداع يعرض نفسه على مستوى الثقافة والقراءة ويغدو جاهزا للنقد، فهل نلتمس فيه الواقعية وما له علاقة بالمجتمع ونترك الباقي للمبدع يتأمل فيه لوحده؟ أين هي مكانة الجانب الجمالي في النص؟ وعندما يتغير الواقع وتتفكك سلطته التي كان غارقاً فيها، كيف يتم إنتاج الفن في الواقع أم في غيره؟ كلها أسئلة راهنة مرحلة ما بعد النقد الواقعي المأدلج والمنهج الواقعي الجدلي الاجتماعي والسؤال الأكبر في هذه القضية، هل يبقى النقد مخلصاً لهذه الواقعية ذات الامتداد الماركسي؟ أم انه لابد من إدخال بعض من المناهج الحديثة لتطويع هذا المنهج؟.

كما كانت الدعوة لتطويع الماركسية كمنهج لتحديث الثقافة والفكر العربي، ومن ذلك ما قاله (عبد الله العروي) في كتابه (أزمة المثقفين العرب تقليدية أم تاريخية) (إن المقصود بالتحليل الأخير تطويع الماركسية لنظامية التاريخ ويبدو إن هذه الماركسية التاريخانية هي وحدها القادرة على ضبط الحقيقة الواقعية المعاشة بأكملها وبالتالي التأثير فيها، وظهورها في حالة الاقتضاء العقلاني، هو المؤشر بلا شك على تغير عميق أن المجتمع العربي يستبطن لأول مرة التاريخية وبطريقة وضعية وليس على نحو سلبي كما فعل ذلك مرات عديدة في الماضي تحت ستار التصوف، ومع ذلك فإنها اذا بقيت على شكل نظري، لن تحسن في شيء من الوضع الانتقائي الذي أظهرنا مدلوله الاجتماعي و اذا كان لابد من أن تحصل على نهضة ثانية (حقيقية) توصف أحيانا على أنها تطوير- فإن هذه الماركسية يجب أن تتجسد في دراسات متعمقة في آلية التحول الأيديولوجي (idéologisation) وفي النخبة وفي الأساس الاقتصادي من حيث هو عنصر في النظام العالمي بهذا العمل يتعاصر، يتحدث المجتمع و تندمج النخبة مع المجتمع، تتجسد الأيديولوجية"[1].

وعندها تتحرر الثقافة من انحصار الممارسة إلى أفق ابعد يتخلص المجتمع من تبعية الفكر الاستهلاكي ولا يكون ذلك حقيقة إلا اذا أصبحت هذه الماركسية (هي المنطق الداخلي بما يقوله المجتمع العربي عن نفسه يكون هذا المجتمع قد تمثل من خلال الكفاح الأيديولوجي المكتسبات النهائية وللمنفعة وللتحررية و للتاريخانية، و تمثل عقل أول logeas سياسي يكون قد نشأ سوف ينتج وحده عندئذ التطبيق الحقيقي للبرنامج السياسي الذي يجري الكلام عليه منذ زمن طويل إصلاح زراعي، ديمقراطية، استقلال قومي"[2]وهكذا في سائر أحوالنا وإبداعنا وعلاقتنا بتاريخنا ووجودنا بالعقل الفاعل والوعي الكامل.

[1] عبد الله العروي، أزمة المثقفين العرب تقليدية أم تاريخية، ص108-109

[2] عبد الله العروي : المرجع السابق ص109

2/البنيوية التكوينية والخطاب النقدي الموازي

تعددت وجهات النظر بين الناقد حول الإبداع الذي استحدث فيه ما يتعدى الواقع ويخالف الإطار المرجعي من الكتابات التي تحتوي المجتمع و تصرخ من أجله والنهوض به، بمعنى أن الفن أصبح يتطلع للتعرف على الحضارات الأخرى ولم يعد يرضيه الواقع، رغم وجود الفكر الماركسي الذي عانقه الفن لسنين بدعوته للواقعية في الكتابة والنقد.

ومع ظهور الواقعية الصامدة نتيجة الاعتبارات الفنية التي حصرت في الواقع الاجتماعي، خاصة وأن (البيت الماركسي) نفسه توزعت آراء مفكريه حول قضية الوعي وعلاقته الاجتماعية والواقعية، وحينها يمكن "تمييز اتجاهين داخل الماركسية اتجاه محافظ واتجاه نقدي الاتجاه الأول يحاول تطبيق الماركسية، وبالتالي يفترض ثنائية الفكر والممارسة،

بينما الاتجاه الثاني يبدأ من روز لكسمبورغ ويمتد مع جورج لوكاتش وكال كورش وأرنست بلوخ وأدورنو و هيبرمانس. هذا الاتجاه الذي يؤكد الوحدة بين الفكر والممارسة، ويدعم الجانب النظري من خلال رؤية نقدية تحاول إعادة تركيب المفاهيم للجدل ويفرض الوجود الأحادي للجدل، وهي محاولة تطبيق منهج ماركسي في كتابه (نقد الاقتصاد السياسي) في مجال الأنماط المتباينة للظواهر الهامة داخل العلاقات الاجتماعية وقد حدد لوكاتش الاتجاهات البرجوازية ذات التواجد الكثيف داخل الماركسية، و أطلق عليها اسم الماركسية الأرثوذكسية وتطور هذا الاتجاه في نقد النشاط الثقافي العام داخل المجتمع في نموذجية الرأسمالي المتقدم والاشتراكي"[1].

وهو ما يدل على التحول الفكري الذي شهدتها الماركسية، وهي تعبر عن تحولات في البنى الفكرية إذ أن المنظومات والرؤى المؤثرة والمحددة بطابع البيئة التي أنتجتها لذلك وجب ألا تكتفي بتعريفها بطابع التاريخ، و في كل ذلك لابد من إدخال عليها ما تحول داخل الطبقة الاجتماعية ليحصل التكافؤ التنظيري بيت المكونات.

وذلك ما وجدنا عند لوكاتش الذي كان يدعو إلى الواقعية يجري بعضا من التطورات على هذا المنهج ويرى ضرورة تحريكه موازنة بالحركية التي يشهدها المجتمع وهو ما أثبته من خلال مؤلفه (التاريخ والوعي الطبقي) مستفيدا من أقوال وآراء (ماركس) يقول "يبدو انه منذ زمن مديد كان العلم

[1] ينظر، رمضان البسطاوسي محمد، موقف الفلسفة الماركسية من مفهوم الحداثة (قضايا وشهادات) كتاب دوري ثقافي، ص192

يحلم بالشيء يكفي معه امتلاك تحسسه الوجداني فقط لامتلاكه الحقيقة أن ترابطا كهذا بين الوعي والواقع يجعل ممكنا بين الوحدة التنظيرية والممارسة فقط، إنه فقط عندما يفرض التحسس الوجداني القرار النهائي فعلى المسيرة التاريخية أن تتجه نحو مقصدها الخاص لمقصد تكونه الإرادة الإنسانية، ولكنه لا يتعلق بمحض الاختيار البشري وليس من إبداع العقل البشري، عندما يعرض وضع تاريخي تصبح فيه المعرفة الصحيحة للمجتمع لإحدى الطبقات الشرط المباشر لتوكيد ذاتها في الصراع، وحينها تكون لهذه الطبقة المعرفة ذاتها تعني بذات الحين المعرفة الصحيحة للمجتمع كله ... بمعرفة كهذه تصبح هذه الطبقة ذاتا وموضوعا للمعرفة بذات الحين، وتصبح النظرية بهذا الشكل متفاعلة تفاعلا مباشرا ومنطبقا مع مسيرة الثورة الاجتماعية، فعندئذ تلك الوحدة بين النظرية والممارسة على أنها الشرط المسبق لفعالية نظرية الثورة، تصبح ممكنة"[1]

و في صلب ما جاء به لوكاتش إن التحسس الوجداني ينتج معرفة للمجتمع وليس كل المجتمع بل طبقة من طبقاته ثم تتفاعل معرفتها في المجتمع كله وهو تجسيد للنظرية التي تقول بالتشاركية وممارسة لها كوعي مصدره الوجدان.

إن البنيوية في أصولها الفلسفية قد (انطلقت على مسار العقلانية الديكارتية بمنطق يجعل الفكر حجة على الوجود، و قد صرفت وجهتها نحو غاية عملية مغايرة مفادها اكتشاف الباطن المنسجم من خلال فوضى الظاهر، غير أن الموروث العربي في محل جداوله قد يتقي . بمفعول تباينات في فهم العقيدة و تأويل مقولاتها . ثنائية الظاهر و الباطن و يتحاشى تأسيس المعرفة عليها، و لذلك كان النص . من حيث هو نص . حجة بذاته مثلما كان الإفضاء بالنص عبر اللغة قيمة قائمة بنفسها)[2].

فلا يمكن لقارئ النص الأخذ بظواهر المتن ، و هو يحمل فكرا بنيويا عميقا ذلك أن (الفكر البنيوي قد جعل المادة في خدمة الصورة ،و الصورة في خدمة الوظيفة ، و هذه من الحقائق التي يغفل عنها الناسفون للفكرة البنيوية و يتغافل عنها المنتصرون لها؛ لأن حلقة الربط بين البنية و الوظيفة قلما توضحت لدى هؤلاء و أولئك لاحتجاب الأنموذج اللغوي عن حقل تنظيراتهم ... و أن القيمة المعرفية في النظرية البنيوية عموما قد تركزت على ترتيب جديد لعلاقة الخاص بالعام، فالخاص هو تشكل نوعي و لكن بنيته الخفية لا بد أنها تنتمي إلى نسق يستوعب الفردي بمختلف تجلياته ، و هذا النسق هو الكلي،

---

[1] جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، دار الأندلس للطباعة والنش بيروت ترجمة الدكتور حنا الشاعر ط1972/02م، ص14-15

[2] عبد السلام المسدي : قصية البنيوية ، ص 36 .

و بهذا السلم الثلاثي من خاص فنوعي فكلي تخطت البنيوية ثنائية الإدراك الشمولي كما عرضته نظرية الجشطالت)[1]

علاقة هذا القول بالنقد في الإبداع إنه يبقى جامدا داخل الطبقة الواحدة وقد لا يتعداها إلى غيرها من الطبقات، وهنا يصبح الإبداع ضيقا في الرؤية التنظيرية وقد لا تقبله تلك الطبقة نفسها، ويصاب بالهجران داخل طبقته إلى قيد بها وان نظرة الإبداع داخل هذا المفهوم لا يمكنه أن يتعدى وعيه دائرة الوعي الضيق في الطبقة الضيقة بمفاهيمها الأيديولوجية، و ذلك يكون سببا كافيا لعدم حصول أي تغيير أو تحول ولكن السؤال الذي يتبادر أمام هذا الطرح: هل تنتج الطبقة فكرا؟ ومن ينتج الأفكار الطبقات أم البنى الجامعة للطبقات المتصارعة؟.

أسئلة في الصميم وجدنا الإجابة عنها عند المفكر (عصام الخفاجي) يقول: (إن كانت كل طبقة اجتماعية تنتج رؤية مختلفة جذريا للعالم فلسفة شاملة خاصة بها فسنكون أمام مفارقة كبرى هي أن الطبقات ذات مواقع متمايزة في عملية الإنتاج الاجتماعي وهي في الوقت نفسه، وبسبب هذه المواقع المتمايزة تنتج أفكار لا يجمعها جامع بفكر الطبقات الأخرى، وعليه كيف يمكن الحديث عن تشكيلة اجتماعية اقتصادية واحدة، مجتمع واحد أو نمط إنتاج معين إننا هنا أمام مجتمع الرأسماليين ومجتمع العمال لا طبقات تتواجدان في مجتمع واحد، أكثر من هذا لن نجد تفسيرا لبقاء المجتمع موحدا سوى أطروحة تزييف الوعي الشهيرة، التي تقول أن الطبقة المهيمنة لأنها مهيمنة ماديا تبسط أفكارها وتمدها إلى الطبقة الخاضعة التي تحمل عناصر من غير فكرها الحقيقي وبالتالي فان عملية الصراع الاجتماعي والتنوير الفكري هي التي تغذي هذه الطبقة بالتدريج بأفكارها الحقة حتى تنفك من اسر الفكر المسيطر"[2].

لعل هذه الشهادة عمقت نظرية الإنتاج الفكري إلى ابعد الحدود وذلك باعتبار أن ما ينتج لابد أن يسعه القبول في أوساط كبيرة من المجتمعات، لا حصر الوعي على طبقة واحدة تعتبر هي منطلق الإبداع وهي نهايته كونها خلق لها ويعود إليها، يبدو إن القضية لم تنضج باعتبار كون الواقعية هي كذلك إحدى أساسيات كل إبداع ولعلها أساسه الرئيسي وما لها علاقة بالتاريخ وفي هذا الجدل يحاول (لوكاتش) الحد من النظرية التاريخية رغم جوهريتها في التنظير للتطور والتحديث يقول: "إن الطابع التاريخي (للأحداث) الذي يعتبر العلم بأنه امسكه به في هذا النقاء يبدو مع ذلك أيضا بشكل أكثر شيء ما، أن هذه الأحداث هي بالفعل (كنتاج التطور التاريخي) لكنها متضمنة بتغير مستمر فقط

[1] عبد السلام المسدي : قصية البنيوية ، ص 34. 35 .

[2] عصام الخفاجي، أسئلة الثقافة، الطبقة والتشكيلات الاجتماعية ينظر كتاب (شهادات كتاب دوري الحداثة 2) العدد 2 صيف 1990 م ص 43 .

ولكنها أيضا – تماما في بنية موضوعها– نتاجات فترة تاريخية محدودة فترة الرأسمالية وبالنتيجة فان هذا العلم الذي يسلم كأساس للقيمة العلمية بالطريقة التي تعرض بها الإحداث مباشرة، وكنقطة انطلاق للإدراك العلمي في صيغة موضوعها.

إن هذا العلم يقف ببساطة عقائديا على حضيض المجتمع الرأسمالي قابلا بدون نقد جوهره وبنيته وشرائعه كأساس لا يتغير (للعلم) لكي يمكن التدرج من هذه الأحداث بالمعنى الحقيقي، يجب تخلل شروطها التاريخية والتخلي عن وجهة النظر التي انطلاقا منها تعتبر معطاة مباشرة يجب إخضاعها هي لمعالجة تاريخية جدلية)"[1].

هي أبحاث وآراء لوكاتش :تلزم التاريخية بالتحليل الجدلي الذي يختص ببنية النص، وهي علامة على أبحاث سعت لتطوير الفلسفة الماركسية في علم الجمال والبحث عن منهج شامل يحلل البنية العميقة للنصوص وأن (لوكاتش) كان يربط رؤيته الجمالية بجذورها الفلسفية عند(أرسطو و هيغل) بحيث نجده يوظف مفاهيم أرسطية و هيجلية مثل (التناسب)كقيمة جمالية و(الكلية في العمل الفني) ذلك أن البنيوية في بعدها الفلسفي تتعامل مع الواقع باعتباره الصورة المشتقة منه، و هو ما سمح لها بتوليد الظواهر بعضها من بعض عن طريق التحولات الذهنية تماما كما يتولد النص من النص .

فجدلية العلاقات التي إذا تغيرت بين الأجزاء المعينة خلق واقعا جديدا يختلف عن الواقع الذي تركب من نفس تلك الأجزاء عندما ترابطت عن صورة أخرى هي التي قفزت بالفكر البنيوي قفزات باهرة ، فمن مجرد رياضة ترتيبة . شأن ما يحصل في لعبة المكعبات . انتقلت الفكرة البنيوية إلى جهاز تنظيري لا يقف عند الحدود المعهودة ، فإذا بها تتطابق مع سلطان العقل الآلي ، و هل لهذه الآلة العجيبة من قدرة أعظم من قدرتها على ترتيب المعطيات ؟ بل قل الأجزاء . وفقا لنظام معين ثم إعادة ترتيبها مجددا بما قد لا يتناهى[2].

ذلك أن (إدراك الموضوع انطلاقا من وظيفته في الكلية المحدودة التي تعمل بها تجعل من إدراك الكلية الجدلي هو وحده يفهم الواقع بكون صيرورة اجتماعية) ومفاهيم حول المنهجية الجدلية النقدية، أي أن قضية الإدراك الموحد تسير التاريخ يبدو بالضرورة مع درس كل عصر وكل قطاع جزئي وهنا تبدو أهمية المفهوم الجدلي للكلية، لأنه من الممكن أن احدهم يفهم ويصف بطريقة صحيحة أساسا

[1] جورج لوكاتش :التاريخ والوعي الطبقي ص19/18

[2] ينظر : عبد السلام المسدي ، قضية البنيوية ، ص 28 .

حدثا تاريخيا ومع ذلك لا يكون مؤهلا لتناول هذا الحدث ذاته هو الحقيقة في وظيفته الصحيحة داخل الكل التاريخي الذي ينتمي إليه، أعني عدم تناول داخل وحدة السير التاريخي)[1].

إن قصده من هذا كله وضع حدود فاصلة بين ما هو تاريخي ووظيفته داخل الكل أو الكلية وكيف يفهم كمنظور كلي له صلة بالواقع والمجتمع، والسبب في ذلك (أن التطور الاجتماعي ينمي بدون انقطاع التوتر بين الهنيهات المجزأة والكلية، ذلك واضح لان المعنى اللازم للواقع يشع بلمعان دائما أقوى، وأن معنى الصيرورة هو دائما ملازم الحياة اليومية بعمق وان الكلية هي دائما مطمورة في المظاهر الآنية المكانية الزمانية للظاهرات. إن طريق الوعي في التطور التاريخي لا يستسهل بل على النقيض يضل دائما أكثر صعوبة ويتطلب دائما مسؤولية اكبر. إن وظيفة الماركسية الحقة – تجاوز الارتداد والوهمية – ليست إذن ضمحلة نهائية، إنها صراع متجدد دون انقطاع ضد تأثير صيغ الفكر البرجوازي المفسد على الفكر البروليتاري"[2].

إن نظرة لوكاتش للفن تتسم بالكلية: فهو حين يربط بين الفن والمعرفة فانه يطبق معايير المعرفة ذاتها على الفن، فمثلا معيار الكلية وهو أداة معرفية لفهم الكل الاجتماعي وتطوره يصبح عنده معيارا جماليا لدراسة الأعمال الفنية التي يطالبها بالشمولية في تعبيرها عن الواقع الموضوعي، ولذلك يستبعد لوكاتش أدب الطليعة لأنه أدب جزئي وغير تاريخي ولا يعكس الصيرورة الاجتماعية[3].

وهذه كلها معايير معرفية نقلها إلى مجال الفن ورفضه لأدب الطليعة ينطلق من خلال تحليله لعنصري الزمان والمكان ويفترض فيهما أن لا ينفصلا و إن انفصلا عن بعضهما يعتبر أن الزمان ذاتي بمفهومه السياسي المستقل وبالتالي ينفصل الشكل الفني عن التاريخ والواقع، وهو ما لم يتقبله لوكاتش في النقد كون الأعمال الإبداعية كلها تستجيب للصيرورة الاجتماعية والواقع في مقابل أعمال (لوكاتش) و أبحاثه يأتي (بريخت) بمفهوم آخر ويقوم بتوسيع الواقعية ويضم كل الأعمال الطليعية في الفن والإبداع ووافق في هذا (جاروديه) اذا (أصحبت عندها الواقعية لديه بلا حدود تستوعب الفن التجريدي و أدب اللامعقول، ويستند (جاروديه) في ذلك إلى أن العمل الفني مرتبط في كل مرحلة بالعمل و الأسطورة،

---

[1] جورج لوكاتش : التاريخ و الوعي الطبقي، ص 20. 24 .

[2] ينظر المرجع السابق: ص 32 .

[3] ينظر، رمضان بسطاوسي محمد،موقف الفلسفة الماركسية من مفهوم الحداثة، ص194

والمقصود بالعمل هذا القدرة الحقيقية للإنسان مثل التكنيك والمعرفة أما الأسطورة فتعني التعبير الملموس والمجسد للعالم[1].

و اذا كان الفني لديه (لوكاتش) يقوم على أساس الانسجام بين العناصر المختلفة بحيث لا ترى المادة البسيطة في أثناء تلقينا للعمل الفني، بحيث لا يكون لها حضورا مميزا عن العمل الفني نفسه ويطلق عليها الوسيط الشفاف بينما يلي (بريخت) أن التنافر بين عناصر العمل الفني هو الأساس وبالتالي يكون للوسائط الجمالية كيانها المستقل ولها حضورها الطاغي على العمل الفني كوحدة كلية.

أسس بذلك نظرية جمالية في المسرح تقوم على التغريب، و أسس أيضا نظرية جمالية في السينما كما قدم تجارب في الإخراج السينمائي تقوم التنافر والتضاد بين العناصر الفنية ...ويعتقد (بريخت) أن التنافر بين عناصر العمل الفني تساعد في كسر الإيهام الجمالي وتحويل الخبرة الجمالية للمتلقي من الوهم إلى الوعي المشارك في بناء العمل الفني وصياغته ليؤسس قطيعته مع التراث الكلاسيكي للأعمال الفنية وقد اعترض عليه (لوكاتش) عل هذه الوسائل الجديدة في الفن وصفها غاية وليست وسائل فرد عليه بريخت بان الفنان عليه أن يتمثل الإمكانات الفنية الجديدة التي تنتجها هذه الأساليب ويستفيد منها و إلا أصبح عاجزا عن التعبير عن رؤيته للعالم من خلال العصر الذي يعيش فيه[2].

وهي رؤية سوف تتطور مع مجيء (كولدمان)الذي يرى أن طابع الشيء الذي يسيطر على الإعمال الإبداعية والفنية يعكس بشكل صادق نشوء الإنسان المعاصر، وتوصل إلى هذا من خلال تحليله للبنية اللغوية لهذه الأعمال في علاقتها بالبنية العامة للمجتمع بحيث يخلص إلى أن هذا الشكل الجديد هو المعبر عن طبقة ما في المجتمع[3] .

لقد كان الفضل للوكاتش في وضع اللبنات الأساسية للمنهج الاجتماعي في نقده الأدب ليفتح مجالا واسعا لتلميذه غولدمان الذي عمل على تطوير دراسات أستاذه مستفيدا من أطروحات التنظيرية

[1] ينظر، روجيه داروديه، واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون مراجعة فؤاد حداد /دار الكاتب العربي القاهرة 1968، ص145-146

[2] ينظر، رمضان بسطاوسي محمد، موقف الفلسفة الماركسية، ص195

[3] رمضان بسطاوسي محمد: المرجع السابق ص 194 .

بخصوص البحث عن خصوصية للأدب وفهم العلاقة الجدلية القائمة بين الظواهر الاجتماعية والظواهر الأدبية فهو يعلن بان تلميذا بدون تحفظ لكل من ماركس و لوكاتش[1].

كانت له طريقة خاصة في طرح المشاكل وتحليلها فقبل طرح نظرية البنيوية التكوينية ولج إلى تفسير قضية (المادية الجدلية وعلاقتها بالأدب) و رأى (أن التفسير السوسيولوجي هو أحد العناصر الأكثر أهمية في تحليل عمل فني أو أدبي، والمادية الجدلية بقدر ما تسمح بفهم أفضل لمجموع الصيرورة التاريخية والاجتماعية لفترة ما، بقدر ما تسمح أيضا بأن نستخلص بسهولة العلائق بين هذه الصيرورة وبين الأعمال الفنية التي خضعت لتأثيرها لكن التحليل السوسيولوجي لا يستفيد كل جوانب العمل الفني.

وأحيانا لا يتوصل حتى إلى ملامسته إن هذا التحليل ما هو إلا خطوة أولى لابد منها للوصول إلى العمل الفني، والشيء الأساسي هو العثور على الطرق التي من خلالها عبّر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الفني أو الأدبي... لكن الصعوبات لا تكاد تتضاءل أمام الناقد المادي عما هي عليه بالنسبة للناقد المثالي، وهذا بالأحرى راجع إلى أن الاهتمام الذي يوليه الناقد المادي إلى الجزء السوسيولوجي من تحليله كثيرا ما يجعله يستهين بتلك الصعوبات"[2].

ويعتبر هذا التحليل تحضيرا لاكتشاف آلية يحلل بها العمل الفني في إطار الواقعية التي تتجاوز حدودها في معرفة النص وعلاقته بالمجمع، فهو يبدو منتهي الوضوح عندما أقر بأن التفسير السوسيولوجي هو أحد العناصر المهمة في تحليل الفن وأن تحليله لا يستفيد النتاج وأنه لا ينجح في فهمه أحيانا، وهو يشكل خطوة أولى ضرورية.

ذلك أن كولدمان يبحث ويتقصى الفرضية للبنيوية التكوينية (والتي مؤداها أن كل سلوك إنساني هو محاولة لتقديم جواب دال على وضعية مطروحة، ومحاولة من خلال ذاك لخلق توازن بين الذات الفاعلة والموضوع الذي مورس عليه الفعل، هذه الفرضية مقبولة بالبداهة، شريطة ألا تكون فرضية مطلقة، وعلى وجه العموم إذا كانت عملية إنشاء النيات وعملية تفكيكها تحقق توازنا، فإنه ليس من اللازم أن يكون الجوب المقدم دالا على حالة فردية بل أن(كولدمان) يتحدث في لحظة مهمة عن

---

[1] بون باسكادي ، البنيوية التكوينية ولوسيان غولدمان، ترجمة محمد سبيلا ص42

[2] لوسيان غولدمان (المادية وتاريخ الأدب)، ترجمة(محمد برادة) ضمن الكتاب الجماعي(البنيوية التكوينية والنقد الأدبي)، راجعه(محمد سبيلا)، الطبعة 1986/2م،ص31

نتاجات مهمة حقا، ويسلم في إحدى المناقشات بأن الدال والتكويني مترادفان)[1] الدال هو السلوك الإنساني وما ينتج عن أفعال الإنسان كمدروس في العمل الفني، لذلك (فالبنيوية قد ربطت لأول مرة المدلول بالدال بعد أن كان الدال هو المربوط بالمدلول، نعني بهذا الذي نذهب إليه أن قيمة أي مدلول عليه لا تتحدد إلا في ضوء العامل الدال على ذلك المدلول عليه، و على هذا الأساس نؤكد أن البنيوية في بعدها الفلسفي نظرية تقوم على قيمة الدوال من حيث هي قرائن تحل محل ما هي دالة عليه، فالبنيوية بذلك تبوئ الرمز منزلة عليا، بل كأنها تجعل الرمز موجودا أكثر مما هو موجود لغيره أي المرموز إليه)[2]

وأما التكويني فهو الإطار الذي بني فيه النص الأدبي أو الفن أو الإطار الذي يكون النتاج وما يقودنا إلى أن البنيوية (للوسيان غولدمان) تتضمن بداهة و أيديولوجيا أي تصورا للعالم هو بدون شك تصور المادية الجدلية والتاريخية ولكنها قبل كل شيء دليل منهجي لمقارنة النتاج، و اذا كنا لا نستنفد النتاج عن طريق علم اجتماع الفن والبنيوية أو التحليل النفسي وأنها تكاد تقترب منه، أو إذا ما دققنا الإطار الذي يندرج ضمنه النتاج، فإن الخطوات المقطوعة ليست بدون فائدة، فإننا في العمق يمكن أن نتساءل عن الطريق الذي يقودنا مباشرة نحو ماهية علم الجمال دون أدنى تدخل للعالم الخارجي إذا كان هذا ممكنا)"[3] بالنظرية الغولدمانية يمكن في حدودها التي ترتكز على داخل العمل الفني وخارجه، كون الواقع الاجتماعي بنية خارجية، والمكونات الفنية الداخلية في العمل الإبداعي هي بنية تكون الدلالة وتربطها مع البنيوية التكوينية و سوسيولوجيا المضامين آو الأشكال.

هكذا حيث (ترى في سوسيولوجيا المضامين في النتاج مجرد انعكاس للوعي الجماعي، فان السوسيولوجيا البنيوية ترى في النتاج إحدى العناصر المكونة وذات الأهمية القصوى للوعي الجماعي فالعنصر الذي يسمح لأعضاء المجموعة بامتلاك معرفة بما يفكرون فيه، بما يحسون آو بما يعملون دون أن يعو الدلالة الموضوعية لأفعالهم، وأن البنيوية الشكلية ترى في البنيات القطاع الأساسي ولكنها تترك جانبا ما هو مرتبط بالوضعية التاريخية الموجودة آو ما هو مرتبط بسيرة ذاتية في إحدى مراحلها منتهية بذلك إلى قطعة كلية مع المضمون، وبالعكس فإن البنيوية التكوينية تستهدف مبدأ الغوص أقصى ما يمكن في المعنى التاريخي و الفردي، معتبرة ذلك هو جوهر المنهج الإيجابي دراسة التاريخ)"[4].

[1] بون باسكادي ،المرجع السابق (1)،ص44
[2] عبد السلام المسدي ، قضية البنيوية ، ص 30 .
[3] بون باسكادي: المرجع السابق: ص43
[4] المرجع السابق ص45 / 46

وهكذا تتخذ العلاقات البنيوية التكوينية داخل العمل الفني والنتاج كونها (تسعى إلى تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون حكم القيمة وحكم الواقع بين التفسير والفهم بين الغائية والحتمية)"[1] كلها مستويات من خلالها تحليل النتاج واستكشاف علاقته كونه اجتماعي وله واقعية تحكمها بنيات عميقة لها علاقة بالتاريخ كمعنى كونه جوهر المنهج و أساسه واحد أهم ركائزه.

إن النظريات اللوكاتشية وبعدها الغولدمانية المؤسسة للبنيوية التكوينية ستلقى إقبالا في النقد و الأدب العربي، وخاصة و أن مرحلة ما بعد ظهور الطبيعة الأدبية وبدايات التحديث الشعري العربي شهد النقد العربي بعضا من المحن والأزمات.

هكذا يمكننا أن نقول . من منطلق بنيوي . (أن كثافة الوعي بالشيء تضعف بتواتر حضوره و تزداد بغيابه، و لذلك اندرج ضمن القيم المعرفية الجديدة الحديث عن اطراد حضور الأشياء و عن درجات غيابها فأصبح الغائب حكما على الحاضر بعد أن كان الحكم الوحيد معيار الحاضر على الغائب)[2] فبعد أن كان في مجمله واقعيا اجتماعيا أصبح يتطلع إلى ما هو أعمق في الدراسة والتحليل كون النتاج تغيرت بنياته وتعددت مواضيعه وتحدث الواقع والمجتمع معا في بعض الأحيان، ومع ظهور اضاءات فنية جديدة متفرقة الرؤى ومتباعدة التخييل، متعدية الوعي، ظهور التيار التحرري مؤسسا للجديد في الشعر وكذا القصة و الرواية والنقد، وهناّ يتم الإعلان لظهور موجة من الأفكار والأشكال الفنية التي طبعا سيستلمها نقدا موزون يحتضن تبلورها بعطائه وتوجيهاته خصوصاً وأنها جاءت متحررة إلى حد التمرد و العصف إن صح التعبير والذي يجب علينا الانتباه إليه في تلك المرحلة كان الفكر الماركسي العربي لا يزال قائماً، أمام الاندفاعات (الحديثة) لبعض الماركسيين العرب.

و يأتي سبب ذلك كله من العلاقة المتباينة في (أن فهم الإنسان للظواهر من حوله يجعله في منزلتين مختلفتين بحسب وقوفه على مظاهرها الخارجية أو إدراكه لمكانتها و في كلتا الحالتين يتحدد نمط التعامل الذي تمثله الحالة الأخرى ، و لعل أوضح صورة لهذا الذي نذهب إليه هو موقف الإنسان من اللغة ، فمما لا شك فيه أنه يتعامل مع الظاهرة اللغوية باعتبارها أداة تعبيرية ... و أما إذا انتقل استكناه بنية اللغة مركباتها الصوتية و الصرفية و النحوية و الدلالية محاولا استنباط ضوابطها الداخلية فإنه يتحول

[1] المرجع نفسه : ص46

[2] عبد السلام المسدي : قضية البنيوية ، ص 36 .

معرفيا من موقف إدراكي أول إلى موقف إدراكي مغاير، و ليس ثمة عامل من عوامل الانتقال الحتمي بين الموقفين)[1]

انطلاق من تفصل هذه الأسباب والظواهر الجديدة في الشعرية العربية يبدو أن المهمة الأساسية للنقد الأدبي تجاه الظاهرة الأدبية الجديد تتحد بكثير مسألة تحديد (الخطأ والصوب) في هذا الظاهرات ،وتصل إلى الإسهام الجدي في حركة التفاعل والتواصل الضروري بين الأدب والجمهور، بمعنى أن ما يواجه النقد الأدبي العربي الآن هو الدرس الجدي لمختلف هذه الأنواع الأدبية ولظواهرها وتحديد الخصائص والمميزات الأدبية والتعبيرية والبنائية لهذا الأدب ، واستخلاص القوانين الداخلية لحركة تطور وتكون هذه القيم الشكلية والتركيبية وهى عينة جداً ، رغم ما قلناه عن غموض وتعقد هذا الأدب بل وبسب هذا الغموض بالذات:"[2] وهي دعوة إلى إعادة النظر في الشعور نفسه وقراءته بمعطياته المحيطة به وبنائه الداخلي للوصول إلى القوانين الداخلية لهذا النتاج ونقهم طبيعة الثورة التي حدثت في الكتابة الشعرية والأنواع الأدبية عموما.

إن كثرت التوجهات الفكرية والصراعات المنهجية حول النقد وطبيعته وعلى وجه التحديد الذي تقتضيه التجربة جعل النقاد المغاربة أنفسهم في حدود نهاية السبعينات يرأوا بأن الطابع الغالب على نقد الشعر هو الدعوة إلى الواقعية و الالتزام لدرجة أحسس معها بعض الشعراء النقاد بأن هيمنة الخطاب السياسي على الخطاب النقدي قدا فقدت الأدب خصوصيته)"[3] حسبهم أن سلطة الواقعية لم تحتوى نتاجهم ، بل تعداها إلى حدود أبعد وأعمق ، إلى حد أنه هو الآخر لم يعد يحتويها في المقابل يظهر المنهج البنيوي إلى جانب الواقعية كمحاولة لإظهار التحول النقدي أمام التحول الشعري و الإبداع الفني، و التفاتا إلى بعض تلك التطورات التي عرفتها الواقعية الاشتراكية، وقد لاقت البنيوية معارضة من قبال نقاد رأوا في منهجها قصوراً .

من ذلك ما تراه (يمنى العيد) بأن (النص أو النصوص الأدبية التي يمكننا أن ننظر فيها في استقلالها ، كبنية هي ومن حيث وجودها في المجتمع عنصر في بنية هذا المجتمع ، وإذا كان المنهج البنيوي لا يمكنه أن ينظر بحكم عامل العزل إلى هذا الطبقة المزدوجة لموضوعة؛ أي إلى كونه بنية وفي الوقت نفسه عنصراً في بنية ، فإنه إي (المنهج البنيوي) يتحدد كمنهج يقتصر على دارسة العنصر كمنهج غير قادر كل إقامة الجدل بين الداخل والخارج أو تعبير جدلي على رؤية الخارج في الداخل ، إن

[1] عبد السلام المسدي : المرجع السابق ، ص 32 .

[2] محمد مكروب: (الأدب الجديد والثورة، دار الفارابي بيروت لبنان:1980) ص68(ينظر:

[3] ينظر: خالد سليكي: النقد العربي و الحداثة ص252

إقامة مثل هذه العلاقة أو النظر بمثل هذه الرؤية هو نظر الفكر الماركسي كفكر جدلي تاريخي)[1] حسبها أن النص على تميزه و استقلاله يتكون أو ينهض ويبنى في مجال ثقافي هو نفسه ،أي هذا المجال الثقافي موجود في مجال اجتماعي وأن ما هو داخل في النص الأدبي هو في معنى من معانيه خارج ، كما أن ما هو (خارج) هو أيضا في معنى من معانية داخل وفي نفس القضية يتحدث (غالي شكري) من أن النقد العربي الماركسي قد تأثر بالكهنوتية ... أي أن التخلف المعرفي ظل ساري المفعول داخل أكثر الأفكار عقلانية ولكنه ترك الماركسية وغزا الحداثة ... فحيث تحرر النقد الماركسي من الكهنوتية وأضحى مظهر من مظاهر التطور وأدوات التطوير قام الكثيرون في الزمن الانفتاح النفطي وبحروب . باللجوء السياسي المحض ، واعيا كان أو غير واعداً إلى البنيوية و الألسنية " و(الحداثة) وقع ذلك بالدقة في الزمن الذي يستدعي النقد في جوهرة العميق الموجهة موجود سلطة الدولة وسلطة الرأي العالم وسلطة العقيدة خاصة أذاكان ماركسيا هرب البعض إلى الحداثة الكهنوتية"[2] .

ذلك أن النقد العرب الماركسي دخلوا في دوامة من الهوس بالمذاهب والطرائق النقدية الحديثة الغربية ،خاصة وأنها ذات طابع علمي لا تاريخي لا تمسح للكثيرين منهم أن يرى أبعد من حدود النص المغلق على نفسه ، بعد أن تظهرن المناهج والأدوات فالمفاهيم التي تعزل هذا النص عن مهاده: من الجانب النقد المغربي في بديات تحوله رأى بعض الناقد لعل من "ينجهم" (محمد بنيس) أن المناهج الجديدة كالمنهج البنيوي الذي يتطلب المزيد من الوعي إذا ليس هو الجواب الحقيقي والنهائي لكل أسئلة النقد.

(لقد كان من المحتمل أن يظهر تبشير بالبنيوية في وسط المتشبثين بالمنهج الوصفي ومن الموالين للأيديولوجية البرجوازية ، ولكن الذي حدث هو عكس ذلك حيث نجد البنيوية الآن تنتشر ، وبوعي غير نقدي وسط أنصار المنهج التاريخي الاجتماعي كان من الممكن أن نتساءل عن أسرار هذه الظواهر ، ولكن التجربة الخارجية في العصر الحديث ،دلتنا على أن كل ماله علاقة بالتحديث والمعاصرة تدعو له البرجوازية أو الطبقة السائدة في العالم العربي .

إن هذا المنهج حين يستعمل بعيدا عن الوعي النقدي يتحول إلى خطر قوي على التيار النقد الاجتماعي . التاريخي بالمغرب وبعموم العالم العربي صحيح أن البنيوية هي رد فعل تجاه المناهج النقدية السابقة عليها.... لكن تفسير ظهور وتسيير البنيوية في العالم الغربي عامة برد الفعل فقط ليس كافيا،

[1] يمنى العيد: في معرفة النص ،دار الآفاق الجديد بيروت لبنان 1923/16م ص38

[2] غالي شكري: مجلة الناقد :تموز /يوليو 1989م ص53:

لأن قراءة النص كدليل معقد يخضع في بنية لقوانين شكلية هي دون الوعي الصحيح بمبرر أن وجود هذا المنهج وسيطرته في الغرب ودون الوعي الصحيح بطبيعة النص الأدبي أيضا)"[1].

ما يعنيه (بنيس) في هذا القول هو أنه ليس المشكل في استعمال المنهج ،بل أن الوضع تعدى ذلك إلى البحث عن المعرفة الحقيقة لهذا المنهج وما يمكن أن يقدمه أمام النص الواقع معقد له علاقة بالتاريخية والاجتماعية ؛ لأنه في الأخير هذه المساعي كله هي بحث عن المعرفة كمفهوم جوهري للتجربة والممارسة.

فالمفهوم الجديد الذي يعطيه (فوكو) للمعرفة، مفهوم يعتبرها تتحدد بتركيبها لما يرى وما يرى وما يعبر عنه تركيبات تخص كل واحد منها بناء بعينة و تشكيلة تاريخية معنية إن المعرفة نظام علمي (مجموع آليات) عبارات ورؤى .... لا توجد إلا في ارتباط (بعتبات) مختلفة ومتباينة أن التباين أنها مؤشر على عدد من ألا نفسا مات والتفرعات والاتجاهات التي يعرفها بناء معين من الأبنية ...ثم ستكون مضطرة إلى أن تختار أيضاً عتبة خاصة هي عتبة (العلمية) بل وعتبة (الصورنة) عند الاقتضاء ، ولا نعدم في البناء عتبات أخرى ذات وجهات مختلفة كعتبة التنظير الأخلاقي أو التنظير الجمالي أو عتبه التسيس أو ما شابهها ليست المعرفة هي العالم فهي تنفصل عن هذه العتبة أو تلك حيث نجد مكانها، بل لا تنفصل حتى عن التجربة الإدراكية وعين المخيال وأفكار العصر أو معطيات الرأي العام)"[2].

عبر مختلف التجارب الشبيهة بالمغامرات الفكرية ، والاختلافات المفاهمية التنظيرية ظهرت البنيوية التكوينية في النقد العربي امتداداً لتلك إلا بحاث والتطورات التي حصلت في النقد الماركسي (الغولدماني) في النقد المغربي عند أعلن عنه (محمد بنيس) من خلال تطبيقه كمنهج للكتاب (لمنهج جديد وهو مقاربة بنيوية تكوينية)":لموضوعة عالم 1979م، هذا الإعلان كان مبكراً في الساحة النقدية المغربية ، إذا لم يكن هذا المنهج قد تعرف إليه الدارسون أو تبنوه إلا قليلا ممن أبدوا إعجابهم به وبالنقاد الذين استعملوا في أوروبا والعرب.

فهو يرى (أن الواقع يخضع للتحول والحركة وضمة يتحلى وضع مناهج البحث لقد استيقظت زوبعة النقد على منهج محدث في أوروبا وهو ما يعرف الآن بالبنيوية إن هذا المنهج على رغم بداياته

[1] محمد بنيس: وضعنا النقدي بعض من سماته و إمكانياته الثقافية الجديد العدد11.10ص59.48 السنة الثالثة سنة 1978م

[2] جيل دلوز: المعرفة والسلطة (مدخل القراءة فوكو) ترجمة سالم يفوت المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ـ الدر البيضاء المغرب الطبعة 1987.01ص59/58

ونعدد اتجاهاته لم يهدم أسوار الجامعات الغربية فقط ، ولكنه ينقد يوما إلى واقع بحثاً ولم يعد من الممكن تجاهله)"[1] ذلك أن تبنيه يعنى مواكبه التطور الذي يحصل الفكر العربي وما يعرفه من مناهج جديدة حركية تتبع حركية المجتمع ومتطلباته هذا ما سعى إلى إبراز(محمد بنيس) من خلال استعماله الجريء له في دارسته ويقول فيه (أطمئن لمنهج يقوم على إعطاء الاعتبار لظاهرتين أساسيتين متكاملتين لا أشك في صدقهما تنحصر الأولى في الطبيعة اللغوية للنص الأدبي والثانية في الطبيعة الاجتماعي الجدلية)"[2]

وذلك ما يبعده بعض الشكلين للغة ونقادي ما وقع في فيه النقد الاجتماعي :إهمالهم الجانب الداخلي في المتن ، أما النص الإبداعي لدى (بنيس) فهو (مجموعة من حمل مترابطة وفق تركيب يوفر لها التالف ويعطيها صفة الفلاح بين الأجزاء)"[3] لذلك حدد البينة السطحية للنص بأنها مجمل الظواهر الخارجية للنص الشعري ويشمل اقتصادي النص من النواحي الزمانية والبصرية والنحوية ، نظما وصدقا والبلاغية يعني ما يركب النص كلغة ذات خصوصية في المجال العالم للغة ،"[4] وهو ما يعنى أن الدراسة بالمنهج النبوية التكويني تتعلق بينة النص أي داخلة وتركيبه وما يتعلق بها من قضايا خارجية تتعلق بالواقع الاجتماعي فهو منهج متميز له خاصته تميزه على باقي المنهج يقول (بنيس) بأن البنيوية تعمل على (الانطلاق من عنصر أساس أهمية المناهج النقدية الأخرى التي عرفتها أوربا منذ لإغريق وهذا العنصر هو اللغة)"[5].

وحدث كذلك أن (إدريس الناقوري) الذي كان يدافع عن المنهج الاجتماعي قد تأثر هو الآخر بالبنيوية التكوينية المآثر في ذلك بدراسات (غولدمان) على حد قوله (و بالنسبة لتأثير غولدمان فيتجلى بالخصوص في الدراسة التي كتبتها عن للشعر المغربي والتي أسميتها بالرؤية المأساوية في الشعر المغربي المعاصر، حقيقة أن هذه الدراسة استمدت كثيراً من دارسة (غولدمان) لأفكار (باسكال) ولمسرحيات (راسين) في كتابه (الإله المختفي) فلقد لاحظت أن فكرة (الرؤية المأساوية) قد تنطبق أيضاً على الشعر المغربي المعاصر في بعض مراحله التاريخية وعلى بعض ممثلي هذا الشعر (خاصة المعداوي والحمار) ...هي مجرد محاولة للاستفادة من مناهج تجمع أحياناً بين الخطاب البنيوية بين الجانب العلمي

---

[1] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ص19:

[2] محمد بنيس: المرجع السابق ص24

[3] محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب : ص39

[4] المرجع السابق: ص45

[5] نفسه : ص19

والجانب العلمي على أن الذي أتصح من محاولا التي كان يتراوح بين الجانب العلمي و الجانب البنيوية التكوينية ، فهوا يستمد من (غولدمان) كما يستمد من (لوكاتش) كما يستمد من بعض أقطاب الفكر العلمي والنقد الأدبي)"[1].

وهذا يدل على أن التحول يفرضه طبيعة العمل الفني، فالناقد يساير مكونات النص الداخلة .

تأثر (الناقوري) بنتاج هؤلاء الشعراء كان سببه تلتمسه الرؤية المأساوية في هذا النتاج وهى تشبه ما قرأ عند النقاد الغربيين من خلال تفكيكهم البنيوية للنصوص لذلك وحسب ما قاله تأثير بهذا المنهج الجديد. لما سئل (الناقوري) عن البنيوية التكوينية في بدايات ظهور ها قال (إذا كان فيلسوف معاصر (كالتوسير) قد استطاع الاستفادة منه في محاولته لتفسير وتطوير الفكر الماركسي فإن هناك آخرين حاولوا الاستفادة وتطبيقه في علم اللغة أو في الأنثروبولوجيا—كما عند (ليفي ستروس)- أو علوم أخرى كالتحليل النفسي أو الابستومولوجيا و تاريخ الأفكار والثقافة... أنما أريد أن أؤكد على الجانب الإيجابي في المنهج في بيان وإبراز طاقات اللغة، وقدرتها على أداء معاني ومفاهيم متنوعة، و اذا كان لا شك فيه انه قد يصدق أيضا اذا طبق بوعي وبجدية وبعمق على لغات أخرى مثل اللغة العربية)"[2].

ورغم ذلك فإنه ورغم اطلاعه على الدراسات الغولدمانية وما أفادته من أبحاث حول البنيوية التكوينية إلا أن (الناقوري) فضل المنهج العلمي الحقيقي الذي ينطلق من مقولة الصراع أولا، ثم مقولة الصراع الاجتماعي ثم مقولة الطبقات الاجتماعية)"[3] الناقد في التحليل البنيوية يتعرض لموضوع ذاتي ومعرفي فمرجع هذا الفكرة إلى (بياجي) مدارها(أن بلوغ القوانين الكلية المنظمة للأشياء والعقل البشري ... تقتضي الخروج من الذاتي وسطوة الأنوية وإفساح المجال لتلك النواة المودعة في كل ذات بشرية والتميز بقدرتها على التجديد و إدراك العا لم وكليات الأمور)"[4] .

وهذا قبول يشمل البنيوية وحدها لا بنيوية الشكلية التكوينية الغولدمانية التي رأت فيها الباحثة (يمنى العيد) ما ينقصها وما أغفلته في التحليل ،بقولها (ومسار الشكلية أو البنيوية في اتجاهها النقدي الأدبي الشكل في الذي عزل النص وأغفل مسألة المرجع ، مكتفياً بالنظر في عناصر البنية وفي نظام حركة هذا العناصر، أو البنيوية التوفيقية التي قال أصحابها بالعزل المؤقت للنص ثم راحوا يقيمون العلاقة بين ما

[1] إدريس الناقوري : دفاعا عن المنهج الاجتماعي : حاوره محمد بنيس مصطفى المسناوي العدد التاسع السنة الثالثة شتاء 1978م ص21

[2] إدريس الناقوري : دفاعا عن المنهج الاجتماعي ص18.

[3] إدريس الناقوري: المرجع السابق ص21.

[4] نبيلة إبراهيم : البنائية بين العلم و الفلسفة مجلة الأفلام عدد 4جانفي 1978م ص12

أو صلهم إليه تفكيك النية المعزولة من نتائج من جهة وبين واقع الاجتماعي من جهة الآخر ،وهم في ذلك يقفون أمام منزلقين الأول منزلق النظرة الثنائية ،لونهم نظروا إلى دينامية النص كدينامية لغوية معزولة عن سياقها الاجتماعي ، يطلع هذا التناقص بطابع التضاد الذي يجد حقيقة معناه لا في مسار الحياة نفسها بل في بديلها الذي هو الحياة الأخرى ، وهذا لا تكون ثنائية الموت والحياة هي حركة الحياة على هذا الأرض .. والمنزلق النائي فهو منزلق البنيوية نفسها ؛أو منزلق مفهوم البنية المغلقة الذي يطرح مشكلة العلاقة بين هذا البنى ، والتي يؤدي إلى ربط خارجي بين هذا البنى (فيمني العيد) بحد قولها تسعى لإبعاد كل شائبة تريد التثبت بالواقعية)[1].

فهي ترى فيها مزية لوجود الفن وبدونها يصبح النص ضماً لا حركية فيه ،جاءت به البنيوية التكوينية قد يزيح الواقعة من صميم النص حين فرقت بين داخله وخارجية ، كونها اعتبرت و تقبلت البنيوية كمنهج له علاقة باللغة ومكوناتها، واتخذت إجراءات صارمة ضد البنيوية التكوينية /الشكلية كونها بحسب رأيها جعلت مسافة بين النص ومرجعه .

عن هذا قالت :(يمكننا أن نقول قد تبالغ الواقعية ليصل بها منطق هذه المبالغة إلى إلغاء المسافة بين النص ومرجعه، في اتجاه المرجع (الواقع) الذي تغيب فيه ومعه خصوصية النص وقد تبالغ الأدبية في اتجاها المختلفة ليصل بها منطق هذه المبالغة إلى إلغاء المسافة بين النص ومرجعة ، في اتجاه النص الذي تغيب شكلياته المرجع بذهاب منطق المبالغة نحو إلغاء المسافة الفاصلة بين النص والمرجع تؤكد الواقعية أن المرجع (الواقع) هو الأساس و بذهاب منطق المبالغة نحو إلغاء هذه المسافة، تؤكد الأدبية أن الأدبي هو الأساس، مع الواقعية تصير دراسة المرجع هي دراسة النص، هي النقد، ومع الأدبية تصير دراسة العلاقات الداخلية هي دراسة النص، هي النقد)"[2].

إضافة على ما سبق تتبعت (يمنى العيد) دراسة (محمد بنيس) (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) لتتحسس من خلاها مدى استجابة (البنيوية التكوينية) لتحليل النص الشعري العربي ، فخلصت إلى أنه استطاع أن (يعارض المناهج التقليدية وظرف وصولها إلى النواة لو الرؤية وهو في معارضته مارس أو حاول أن يمارس بديلا علميا معقداً؛ أي تحليلا ممهدا لعناصر النص ولمستوياته منطلقاً من النص كمادة لغوية ، ولقد جاء الوصول إلى النواة في تحليل (بنيس) بهذا السبل العلمية عملا جديا ،واضح الهدف، غير أن هذه الممارسة ، على أهمية ما حققته ، بسب اقتصارها على الهدف الذي حددته أهملت إمكانية إبراز

[1] ينظر : يمنى العيد: في اتجاه معرفة النص ص62.61

[2] يمنى العيد: المرجع السابق: ص64

الخصائص الجمالية للنص التي هي خصائص دلالية في الوقت نفسه ، أي خصائص على علاقة وثيقة بالنواة بالرؤية الماثلة في النص ، وربما كانت المكونة لها)"[1] .

و مصدر ذلك أن (سياق المعرفة في الفلسفة البنيوية هو محاولة استنباط أسها الأصولي الذي يجيز لنا أن نزعم بأن إدراك الواقع في باطنه يمكنه لأن ينفصل عن إدراك الواقع في ظاهره، و ذلك بالاستثناء إلى أن المخفي من الشيء هو بنيته ، و أن هذه البنية تحكمها نواميس يمكن أن تتجلى على السطح و يمكن أن تظل في حيز الكمون متوارية في قلعة الخفاء، لا يجلوها إلا إدراك نوعي يخرج عن الإدراك المألوف)[2]

وحسبها (أن الجمالية في النص الأدبي ماثله التركيب اللغوي للنص ، أي في بنية تركيب الجمل و المفردات كما في البنية الزمان والمكان التي تولد فضاء النص وتخلف للفعل فيه مسافة ينمو فيها ، وأرضا يتحقق عليها ، فيسبح العلاقات على أكثر من محور تتقاطع وتلتقي يتلمس الجمال داخل غنى النص وتعدد إمكانيات الدلالة فيه)"[3]

ولأن المتلقي يتلمس الجمال داخل التركيب اللغوي و تتموضع المفردات في سياقها الذي يؤدي بدوره المعنى داخل النص ، وأن هذا المفهوم الذي مرر وفقه (بنيس) تحليله النقدي مستند من البيت الماركسي ونظرته إلى النص خاصة بعد أن أقامت البنيوية صرحها النظري على مفهوم البنية المتماسكة التي تؤول إلى مقولة النظام، و لئن تشكلت هذه النظرية في مجال المحسوسات تشكلا مستقرا فإنها في مجال المجردات تظل على غاية من النسبية، و أوضح الأدلة في ذلك مفهوم البنية في الظاهرة اللغوية إذ من البديهي أن الكلام لا يقع إنجازه إلا بالتعاقب الزمني و إن شيئا منه لا يحدث إلا بعد انقضاء ما قبله ، و معنى ذلك أن اللغة في أبسط إنجازاتها ما هي إلا سلسلة من الإجراءات البنيوية داخل النص، بحيث لا يصح فيها الحديث عن بنية قائمة التماسك على منوال تماسك البناء المعماري، فالقضية منبعها تقرير الحقائق المعرفية انطلاقا من الصور الافتراضية بعد أن تكون تلك الافتراضات قد استندت إلى وقائع تجريبية تجلت باليقين ، و لكل ذلك شرعته في فلسفة المعرفة[4]

---

1 المرجع السابق ص126

2 عبد السلام المسدي : قضية البنيوية ، ص 31 .

3 يمنى العيد : في معرفة النص : ص:126

4 ينظر : عبد السلام المسدي : قضية البنيوية ، ص 34 .

ويعني هذا كله أن النقد الحديث المستند إلى أسس الفكر الماركسي الذي يرتكز على التحليل البنيوي التركيبي والذي يفسر عدم اكتفائه بتحليل البنية السطحية وبالتي توظيف هذا التحليل للوصول إلى محاولة البنية العميقة، تقول أن هذا النقد يهتم أكثر النص الأدبي كلغة ويتعلق في تحليله على هذا المستوى مؤكدا على ابرز الخاصية الجمالية وكاشفا لها كخاصة دلالية أيضاً [1]، وهو ما لم يتحقق في تحليل (بنيس) للشعر المغربي عندما أغفل البنية الجمالية التي تتعلق باللغة كنية عميقة في النص وهو في ذلك كما يبدو أهتم بالجانب الاجتماعي الواقعي في النص ، باعتبار شعر تلك المرحلة كان مفعما بروح التحرر متغلغلا بالثورة الاجتماعية والسياسية، والحق أن تطبيق هذا المنهج لا يغدو سهلا كونه يتبسم بطابع الشمولية والكلية، وما يفرضه من حتمية بين شكل البنية الأدبية والتكوين المعرفي للكاتب اجتماعيا وواقعيا ، وتبقى مشكلته كذلك أنه يتجاوز البنات أو الوغى الفردي في التحليل من حيث هما مصدر المعنى وتحول بؤرة الاهتمام نحو النسق.

يكون ممكنا (بالتركيز على أنظمة الشفرات النسقية التي تنزاح فيها الذات عن المركز، وعلى تحولا تغدو معه للذات أي فاعلية في تشكيل النسق تنتمي إليه بل تغدو ومحض أداة أو وسط من وسائط أ دواته، ولذلك يرتبط مفهوم النسق ارتباط وثيقا في البنيوية كمنهج نقدي سطحي عن المركز)"[2].

ومع ذلك ورغم ما قيل عن البنيوية كمنهج نقدي سطحي ظهر في الساحة النقدي سطحي ظهر في الساحة النقدي العربية ليحدد سؤل النقدي الذي كان غارق في الواقعة و الشكلانية ، حيث كان لها الأفضل الكبير في إظهار عملية الشعر وما يحمله في أعماقه من بنيات تترجم أهواء النفس ومكامن العقل والوعي عند الفرد لذلك فإن(أغلب الدراسات التي اتجهت نحو المنهج البنيوية قد يتعرض عن الواقع الأيديولوجية والسياسية التي توجه الدراسات في اتجاه معكوس لهذا سيعرف التفكير النقدي في المغرب تحولا على يد كل من الأساتذة / محمد مفتاح/ ومحمد العمري/ ومحمد الماكري/ ومحمد بنيس: الذين دشنوا بأعمالهم مجالات جديد للدراسة محاولين تجسيدها وكانت البنيوية المنهج لا النتائج بالنسبة إليهم أي أنهم حاولوا أن يعمقوا وعليهم بروح المنهج للاستفادة من آلياته)"[3].

أما الناقد (نحيب العوفي) يري أن المناهج النقدي متداخلة لا حدود بينها ، فهو مع ظهور البنيوية إلا أنه يبقى متمسكا بالمنهج الجدلي كأصل يقول: (وفي المتيودولوجيا ليس هناك حواجز بين جمركية بين

[1] ينظر : يمنى العيد: في اتجاه معرفة النص ، نفسه ص126

[2] اديث كيرزويل: عصر البنيوية : ص291 ترجمة جابر عصفور ـ دار سعاد الصباح الكويت 1993

[3] خالد سليكي: النقد العربي والحداثة ص257

منهج وآخر ، إنها تتصادم و تتلاقح ويغتني بعضها من بعض ، لكنها لا تتداخل ولا تختلط إن التدخل والاختلاط يفضيان حتما إلى نفى منهج لآخر إلى إلغاء إلى الخصائص الجوهرية واستبدالها بأخرى انطلاق من هذه الملاحظة أفهم مثلا ذلك التواصل المنهجي بين الهيجلية والماركسية، وهكذا فإن البنيوية كطريق ومنهج في التحليل ... لأنها ضمنيا وبشهادة أهم رواد هالا تطمح إلى أن تكون نظاما أو إيديولوجيا، إنها أذا تنصب على تفكيك البنيات ودراسة الأنساق والتحولات وتحليلها لا تعد وأن تكون بدورها نسقا من انساق الفكر وبنية منهجية ترتبط بالنسبي أكثر مما ترتبط بالمطلق ، وقد تألقت البنيوية أول ما تألقت في اللسانيات، في هذه الميدان يمكن للمنهج الجدلي أن يستوعب فوائد وثمرات لا حصر لها)"[1] ، إن ما يراه (نجيب العوفي) في المناهج أن تتحرك و تتلاقح بعضها من بعض بحسب حركية الإبداع ومطالبه التي تتطور بما مرور الزمن ، ذلك فإنه استفاد من البنيوية كمنهج يمكنه أن يكمل النهج الجدلي في بعض الدراسات .

وعلى هذا يرى (العوفي)(أن المسألة في النقد هي كيفية السيطرة على النص الأدبي كنية غير قابلة للانفصام ، ثم كيفية تفكيك هذه البنية الكلية إلى عناصر متعددة بالحذر والتساوي بحث لا يفقد كل عنصر علاقته بالآخر و لا يستأثر أحد أو بعضها بالعناية على حساب العنصر أو العناصر الأخرى ... وعن كيفية تركيب هذا العناصر ضمن منظور مكثف وكاشف ، فقد استفدت على فترات من نصوص هامة لريتشارد و فيشر و طومسون، و لوكاتش وغارودي و أوستن وارين ورينيه ويليك وغرامشي على نحو خاص وأبحاث نظرية هامة في علم الجمال عامة ، وفي ضوء النظرية الماركسية خاصة هذا إلى بعض المباحث في المنهج البنيوي وأعتقد أن هذه القراءات قد أفادت أدواتي من حيث أعي ولا أعي وأضاءت لي طبقات كانت معتمة أو كمونية غير مـوعـى بــها في النص المقروء ، وهذه الاستفادة ما تزال بالنسبة لي جزائية يخدمها الطموح ويحددها المستقبل)"[2].

وبحسب ما يراه العوفي أن المنهج النقدي يتطور إذا في تغيرت نظرت المدعين للإبداع استنطاق للمرحلة التاريخية التي يحتكم إليها النص، وكذا الناقد همه الوحيد تفكيك هذه النصوص بأي الوسائل كانت ولو أقتضى ذلك يمكن الاستفادة من جميع المدارس والأفكار والمناهج .

حقيقة أن مهمة الأدبي هي خدمة القضايا الاجتماعية السياسية غير أن النقائص التي اتهمت بها البنيوية ناتجان عن الجهل بالأوليات والأسس الداخلية لهذا المنهج (والواقع ليس هناك أي دعوة صريحة يمكن أن يفهم منها هذا ، بحيث يكفى الاستشهاد بالوظيفة اللغوي الانفعالية والوظيفة

[1] نجيب العوفي : دفاعا عن المنهج الجدلي ص48-47

[2] نجيب العوفي : المرجع السابق:ص47.46

الميتالسانية والوظيفة الانتباهية والوظيفة الشعرية وجميعها وظائف تتعايش داخل النص الواحد وقد أكد (جاكبسون) في أكثر من مناسبة أن الوظيفة المهيمنة في الأدب هي الوظائف ، بل طغيان وظيفة على باقي الوظائف وهو ما يكتسب النص قيمته وانتماءه)"/[1]

وتعد دراسة (عبد الله راجع) القصيدة المغربية المعاصرة (بنية الشهادة و الاستشهاد) إحدى أهم النماذج الحديثة تطبيقا للمنهج البنيوي التكويني الممزوج بالمنهج الاجتماعي ، اظهر من خلالها عبد الله راجع) متانة المنهج في دارسة والتحليل واكتشاف أعماق النصوص الشعرية المغربية كاستشهاد على بداية مرحلة جديدة في تاريخ الشعرية المغربية والعربية، وهو ما اكتشفناه من خلال قراءة منجزه بنية الشهادة و الاستشهاد .

إن النقد وهو يكتسي حلة الفكر البنيوي التكويني دليل تغير وتحول الإبداع معلن انتقال دلالته من السطحية الواقعية إلى العمق البنيوي اللغوي، بعدها تأتي مهمة النقد بالمنهج البنيوي التكويني لتثبت بأن(التفكير في العلوم الإنسانية إنما تيم من داخل المجتمع لا من خارجه، وبأنه جزء – بهذه الأهمية أو تلك، حسب الأحوال طبعا – من الحياة الفكرية لهذا المجتمع... و بذلك فان ذات الفكر في العلوم الإنسانية تجد نفسها، جزئيا على الأقل ومع عدد معين من الوسائط جزءا من الموضوع الذي تدرسه ...والفكرة الأساسية لكل علم اجتماعي جدلي وتكويني هي أن الوقائع البشرية أجوبة لذات فردية أو جماعية، تشكل في جملتها محاولة لتعديل وضع معين نحو اتجاه ملائم لطموحاته، وهذا يستتبع في كل سلوك و في كل حدث بشري، لا يكون واضحا دوما وإنما ينبغي على الباحث الكشف عنه من خلال عمله)"[2].

وهذا التصور كانطلاق يدعو إلى تحويل جذري لمنهاج علم الاجتماع والأدب الذي ولد نتيجة الصراع النقدي والفكري (مثله مثل كل صراع في أي من المجالات الثقافية وكما علمنا تاريخ الأدب عربيا وأنسانيا، يأتي نتيجة الموفق نقدي يتخذه النقد أو جماعة من النقاد أو الأدباء تيار سائد موجود والمرفق النقد الفريد أو الجماعي يأخذ في هذه الحالة صفة الدفاع عن قيم نقدية جمالية وفلسفية و وظيفية ذات بعد طبقي بالتأكيد هي نقيض السائد أو الموجود من قيم نقدية أخرى تهيمن على الذوق الأدبي و

[1] خالد سليكي : النقد العربي والحداثة ص257

[2] لوسيان غولدمان: علم اجتماع الأدب نظمه الأساسي ومشاكله المنهجية.ص88- 89ترجمة: مصطفى المسناوي الثقافة الجديدة العدد11/10سنة 1978م

النقدي العام، و الصراع بهذا المعنى الذي تعرفه يكون محدد السمات واضحا في اختيار إنه ومفاهيمه ، و مصطلحاته، وبالتي الشكل في كليته (انسجاماً وتكاملا)"[1].

الصراع النقدي في الأدب هو التجديد و التجاوز فلا يكاد يستقر وضع النقد إن من حيث المنهج أو الفكر الأيديولوجي ، فما عرفته إيديولوجية النقد كذلك المنهج البنيوي والتكويني عرف صراعا ورفضا من قبل الكثير من النقاد والمفكرين ، كونه امتداد للفكر الماركسي وطبيعة العلمية كانت البنيوية التكوينية إضافة إلى المنهج الواقعي في النقد خاصة في سعيها المتمثل في الكشف عن بني الأنشطة الثقافية والفكرية والاجتماعية و أنظمتها في كليتها ، وفي ما لكل نشاط منها من خصائص متعالقة بشد بعضها إلى بعض ويضمن بواسطتها تما سكة ، وذلك البنائية اتخذت مكانا لها بين العلمية والاجتماعية فهي (طريقة جديدة للنظر في الأنشطة الفكرية والسلوكية للمجتمع والفرد وربط بعضها بعض قديمها وحديثها أن يكون كل نشاط في حد ذاته نظام متكاملا يقصد الاهتداء إلى النظام الكوني الأصل والبناء الكلي للعقل البشرية ، فهي تبحث عن المستوى العميق الذي ترتكز عليه الحضارات الإنسانية ودلك من خلال تجاوز الظاهر إلى الباطن)"[2].

ذلك أنها تتميز بالشمولية في تحليل النصوص ومرونتها التي تجعلها تطاوع النص وتستنطقه ما صيرها منهجا فعالا (فكل العلوم تحاول أن تطبيق المنهج البنائي في دارستها على أساس أن هذه العلوم رغم تباينيها تكشف عن بناء كلي منظم وفي تكوين محدد وهذا النظام طبيعة مرن وقابل للتحول في أشكال تختلف باختلاف الإنسان في الزمن والمكان)"[3].

وقد أقر بجدارة هذا المنهج الباحث (يمنى العيد) بعد أن تبين لها مزاياه وتوصلت إلى (أن المنهج البنيوي أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفا من خصائص الشكل والظاهر واستطاع أن يصل إلى العام والمشتركة وإلى ما هو علمي وإلى ما هو منطق كما أثبت هذا المنهج خصوبته فاعتمده الباحثون في دارسة الأساطير والعقليات البدائية وفي ميدان النقد الأدبي.)"[4] وأن معارضي البنيوية إجمالا كما يرى تنطلق رؤاهم من خلفيات أيديولوجية دون أن ينبغي اعتراضهم بمزاياها في تحديد النظرة إلى الأدب،

---

[1] محمد بنيس: وضعنا النقدي بعض من سما ته و إمكانياته نفس القدر ض42

[2] ينظر: محمد بنيلة إبراهيم :البنائية بين العالم والفلسفة هي مجلة الأفلام عدد4جانفي 1978

[3] محمد بنيلة إبراهيم : المرجع السابق : ص7

[4] يمنى العيد: في معرفة النص :37ص

وكان هذا الرفض مؤسسا في جملته على الأيمان المسبق بمبادئ إيديولوجية محددة بغيب منها إلا نادراً التحليل المركز والمقارعة الحجاجية[1].

وقد جاء رده الموجه إلى مناوئي البنيوية والناهضين لها على لسان الباحثة (فدوى مالطي دو جلاس) من خلال كتابها (بناء النص التراثي) بقولها أن عمل الناقد أصلا يتمثل في خلق المعرفة وليس صناعة الجمال لأن الاستجابة الانطباعية تمثل رأيا فنيا ولا تمثل نقدا ، وهذا ردا على الذين يتهمون البنيوية بميلها إلى التحليل المخبري مذكرة أياهم بأن المعنى الأساسي للبنيوية يفيد أن النشاط البنيوية لا يمكن في فرز القطع القصيرة وفحصها، بل يرتكز في إظهار الطرائق التي تؤدي من خلالها بناءات النص و وظيفتها .

و تكمن تجربة البنيوية في كشف المناسبة من الأشكال وتأطر لنماذج الكتابة أنما يفيدنا في معرفة الخصائص المشتركة ـ تحديد . والتأكد من صلاحية المقاييس المعتمدة وجدواها إن الأدب يتحدد بما تختلف فيه بعض تحقيقاته، وهذا ردا على الذين يقولون بأن البنيوية تجري نموذجا تحليلا واحد على سائل النصوص، ونستطيع أن نشير إلى أن المجالات الأكثر نشاط وديناميكية في أي عصر هي التي كانت الأكثر (استعداداً للاستعارة من مجالات أخرى وهذا ردا على القائل بأن المنهج البنيوية لبس مستقلا بذاته ، بل استعار أدوت منهجه من حقول أخرى تتقاطع معها في مادة الشكل، وأما الذي يري بأن البنيوية غير ملائمة لتراثنا العربي إنما هو قصورا في استجاب تهافت العلوم بعضها على بعض، وأن البنيوية قد تبعت جزئيا من خلال احتكاك الثقافة الغربية بالحضارات غير الغربية "[2].

إن النقد هو مدرسة الذوق اللامتناهي للفن فكل الأذواق تناقش في حضرة المناهج وتعددها واختلاقها بحسب التاريخ ومتغيرات التاريخ ، ففي كل لحظة لها قراءتها بمناهجها التي تتوالد من عمق التجربة و الزمن الراهن ، و من صلب المعرفة الإنسانية التي لا تموت ،(نعم ليس لنا إلا أن نخترق المستوى الثقافي إلى هذا الأساسي وإلى هذا التاريخي فننظر صراعاته ونكشف بدرة الحياة الأبدية)"2. والنقد ما قالت به الناقد (يمنى العيد) ونجيب العوفي وعبد القادر الشاوي إبراهيم الخطيب ومحمد بنيس) تجربة لا فريدة نهاية لها.

---

[1] ينظر: محمد الناصر العجيمي : النقر العربي الحديث ومدارس النقد الغربية (كلية الأدب سوسته) دار محمد على الحامي صفاقس تونس ط:1ديسمبر1998م ص374

[2] ينظر: (قدوى مالطي دوجلاس) : بناء النص التراثي الهيئة المصرية العامة ط 1985ص17 ،كما ينظر :محمد الناصر العجيمي : المرجع السابق الصفحات (374، 375)

ثالثا: مرجعيات التحديث في القصيدة المغربية المعاصرة:

علاقة التحديث في الأدب والفنون مرهونة بتحرر الفكر عند الإنسان الذي يسعى لتمثيل وجوده في الوجود معبرا عن وعي الذات و تمظهرات العقل المتحرر فيها، وكل هذه العلاقات تحتكم في التاريخية تسعى لتقصي بعضا من المرجعيات والتأثيرات التي ساهمت في إيقاظ ــ مساعي التحديث في الشعرية المغربية العامرة و لا سيل لبلوغ هذا إلا باعتبارات منهجية ترى أن الواقعية لا يمكنها أن تجسد مشروعا نقضيا لما هي فيه إلا بخلق مشروع نقيض ترمى إلى أحياء ثقافة عقلانية ديمقراطية.

يكون ذلك باللجوء إلى التراث و أداء قراءته وتعديله والنظر فيه بالمنظور الذي أتسعى إلى تحقيق على أرض الواقع كمعاصرة لكل ما هو تقليد أو تراث ، حقيقة أن الاستعمار اللبرالي قد وقف حاجراً السنوات أم الذات التاريخية العربية الفاعلة، لكن بعد خروجه و تحرر الذات وجد حرك فكري عربي و خطاب نهضوي على يد مفكرين لعل من بينهم (مالك ابن نبي الجزائري) على سبيل المثال لا الحصر ، لكن أعماهم و نظرياتهم تذكر في سياق البحث من أجل دعم و الاستئناس الفكري، (أو تعرض اتجاهاتهم وكأنها متحف مقدس، توصف وتنضد وفق تسلسل تاريخي و أما توضع تحت مجهر تقنية المعرفة فيزدري الباحث الدلالة الأيديولوجية والتاريخية ويتصرف إلى دارسة الخطاب كبنية تتوالد بذاتها ولذاتها، وفي جميع الحالات نميل إلى إلقاء تبعة كل إخفاقات الحاضر على نقص راديكاليتهم أو على هشاشة زادهم المعرفي ، أو على تغربهم أو خيانتهم الطبقية، وفي النهاية نعود فنطرح إشكاليتهم الأولى بصاغية جديدة لا يكاد برقعها المستعار من مناهج الفكري المستنجدة يخفي قدمها وعمقها أيضا ، ولا ننوى هنا أن نقدم مرافعة عن هؤلاء المفكرين ولكن ألم يصبح ملحا قبل الإدانة أو التحليل العمل على تلمس صيرورة فكرية قابلة للمراكمة بدلا من التأكد على الانقطاعات والعقم و نبذ الجديد؟)[1].

وهذه إحدى سمات التحديث في الفكر العربي في الفكر العربي في أغلبه، فهو لا ينطق من مفاهيم تصحيحيه للفكر الذي سبقه بل يتحكم إلى منطق جديد ورؤيا أخرى لا تكاد ترى النور كممارسة حتى إذا الذهنية الاستعمارية التي لا تزال متجذرة في وعينا وفي تاريخيا حيث (أن الاستعمار الذي مزق الأنسجة الاجتماعية ولاقتصادية في هذه البلاد ،مزق وعي الفكر النهضوي وأجبره على

[1] ينظر سعد الله ونوس : بين الحداثة والتحديث : قضايا وشهادات كتاب دودي الحداثه01 العدد 2صيف 1990مؤسسة عبيد ل والنشر: ص15

الازدواج ،ولقد تضاعف هذا الازدواج مع نهوض السلفيين الذي سوغه ودعا إليه مجيء العدو الذي لم تحف ذكرياته المدامة في التاريخ)[1].

فلقد شهد العالم العربي حراكا واعيا يختلف عن فكر ما بعد الحركات التحررية العربية، خطاب أصبح أكثر حرصا على الهوية و المقومات و الأصول، يتخير من كل شيء ما يقوم به مسلك الحضارة لديه.

ولعل من أهم تلك الدراسات ما كتبه و دعا إليه (عبد الله العروي) في كتابه (أزمة المثقفين العرب تقليدية أم تاريخانية) سنة 1987م حيث كانت دعوته صريحة موجهة للفكر والثقافة عموم بما في ذلك الأدب إلى إدراك التأخر الذي منيت به الثقافة والمثقف العربي بقوله: أن الوضع الذي يدافع عنه هنا لا يفتح للمثقف العربي الثوري و المسؤول إلا آفاق مهنة حرب دون إمكانية محسوسة من إبداع أدبي أو فلسفي دون عوض من فعل مباشر في الحوادث التي يعنى بها إلى حد بعيد ، وقد أجلت الإبداعية الثقافية والسياسية على جد سواء إلى وقت أخر، في نوع من الحتمية التاريخية لن تكون مقبولة من قبل الذين لا يفتأون بالضبط ينظرون منذ عشرات السنين (ربيعا عربيا) هو اليوم عندنا مؤكد أكثير من أي يوم مضى ، فإن الانتقادات الكلاسيكية الموجهة إلى السفلية ، إلى الرومانسية إلى الفوضوية إلى الطوباوية ، الموسومة بأنها إيديولوجيات البورجوازيين الصغار لا يمكنها بحد ذاتها مهما كانت علمية ، ومهما كانت دقيقة انطلاقا من وضع عقلاني تاريخاني التغلب على اقتناع أولئك الذين لا الحاضر و إلا المستقبل المتوقع يمكن احتمالهما لديهم)"[2].

ذلك أن الانتظار الموسوم بالنقد وفقط لا يجدي لاستحداث الاستفاقة والنهوض للخروج من الأزمة الثقافة العربية ، والمهم في هذا أن (عبد الله العروي) في مشروعه التحديثي جعل أول اهتماماته الثقافة كمكون يمثل التعبير عن المجتمع ، وبوعي منه دهب يعالج منطلقات الفكر الثقافي عند العرب الذي كان مصدره في الغالب من الماركسية وارجع سبب التأخر التاريخي الثقافي العربي إلى عدم فهم الماركسية كواقع و كنظير للتحديث، فهو يري كمنطق لبداية تفعل الفكر كفاعل مستقل لابد من فهم التنظير وحده ذلك (أن الماركسي نفسها من حيث كونها إيديولوجية وممارسة سياسية هي هو ما يبدو وبكل وضوح في مؤلفات لوكا تش (Lukacs) وغرامشي (Gramsci) التي استخدمها على نطاق واسع، فإن الثقافة العربية في دلائلها الكلاسيكية وفي أكثر دلائلها الحديثة المعاصرة تأثير يكاد أن يكون معارضة نقطة الثقافة اللبرالية ، نتكلم عن التأخر فقط، لأننا ننطلق من مبدأ أن كل ثقافة هي التعبير

---

[1] المرجع السابق ص 15.

[2] عبد الله العروي : أزمة المثقفين تقليدية لم تاريخية ص:05

عن مجتمع محدد هو نفسه بأساس مادي، وكذلك عن أثبات واقع وهو ظاهرة الاستعمار. هذه الظاهرة المنظور إليها كرمز لفشل المجتمع المغلوب الشامل تدفعنا إلى إثارة تأخر ثقافي في فليس المقصود على هذا المستوى لا حكماً قيمياً ولا تحليلا فلسفيا نظرنا بالمعنى الحقيقي للكلمة ، فإن ذلك يكون بالطبع قد أصبح قياما بفعل تاريخاني دون أن يكون قد برز البتة ،وحتى مع رفض تبريره ، مادام أن الفنون بضرورة تبريره هو إبداء الإخلاص للفلسفة)"[1] .

إن المنطق الأيديولوجي يحسب هذه الرؤية يبدأ من منطلق الثقافة في المجتمع كونها البنية الأساسية لكل نهضة ، ذلك المثقف الواعي يجب أن يعني ما حوله من أيدلوجيات والعقل في هذه يري أن نخضع الأيديولوجية لتصوراتنا التاريخانية لا أن أندع الأيديولوجيا كقيد و طوق لا يمكن تلمس الذاتية الواعية ذات الرؤية الواقعية من خلالها، وفي بنيوية التنظيرية ،وبخصوص العلاقة التي تشد المثقف برباط التقليد كمؤثر اجتماعي ثقافي يستوجب فهم النظر التي يتحكم إليها المجتمع في فهم التراث وعلاقته بالتجديد أو التحديث ، يظهر ذلك في دارسته لحالة المغرب مفككا تلك الأيدلوجيات القديمة انطلاقا من اعتبار المجتمع، فهو المنطلق لكل بنائية فكرية (العروي) يري أن حالة المغرب حتى من بعد الاستقلال (1970/ 1960) لم تكن نظرة التطور تأخذ بوعي تام و بسبب ذلك أن إدارة الأمور استمرت في أن تكون في نطاق الجانب ولم يبقى للسكان الأصليين إلا حكومة الناس أي تحريك الأفراد في اتجاه أوفي أخرى ،ومن هذا بالذات وجد المجتمع نفسه والنخبة منه بوجه خاص ، غارقا من جديد في وسط قديم ولكن لم يكون ما يتضح في هذه السياسة هو التقليد ، وإنما هذه السياسة هي التي تبعث التقليد من جديد وتكره الناس جمعيا على أن سلكوا وفقا للتقليد،...و رأى أن الإبقاء على تقليد هو صنع تحبه سياسة / ثقافية يمكن لفعاليتها أن تظهر للآخرين كأنها منحرفة لكنها بالنسبة لهذا النتيجة تجلب من الرضى و السرور مقدار ما لو كان يقصد بها عملا عصريا، فالقول بأن قوة التقليد هي في القصور الذاتي يبدو أنه لأوليك الذين يصورون كتعقيد وبين ولا يمكن أن يستخلص منهم أيه قوة في التلاحم ، إنها قوته تتأتى من فقدان البديل الملموس في نظر النخبة التي يعمل عند بصورة معنية للاستمرار في القيام بدورها حالما يظهر هذا البديل في الأفق لا يبقى – التقليد مدعما من أحدى و تكتشف أنه كان بحد ذاته ضعيفا جدا (إن حالة الدوم بعد حقبة من التجديد المتسارع لأن السلطة المركزية هي غير قادرة أحيانا على الوفاء بوعودها تكون مختلفة جدا وتطرح مسائل خاصة)"[2].

[1] عبد الله العروي : أزمة المثقفين تقليدية لم تاريخية: ص06

[2] ينظر:عبد الله العروي أزمة المتقفين العرب تقليد أم تاريخاية ص45/ 42

يسعى (العروي) من خلال هذا لإرجاع دور النخبة في مصارعة التقليد والبحث عن التحديد ، وأن الوضع الذي أشار إليه بخصوص علاقة النخب السياسة والثقافية بالفاعلية الثقافية وعدم فهم للواضع الاجتماعي وصراعات الطبقة والقومية ، هو وضع عرفته جميع بلدات المغرب العربي الجزائر وتونس وليبيا كونها عاش مرحلة، أما بعد الاستعمار التمزق السياسي الذي يؤثر بطريقة مباشر على الثقافة و الوعي الذاتي، خاصة وأن المستعمل الذي عرفته هذه البلدان كان ليبراليا تمثيل في (فرنسا) وإيطاليا (في لبيا) عمل على تمزيق الهوية لهؤلاء الشعوب ، وأثار الشكوك في قوميتهم و انتماءاتهم و تاريخانياتهم و هو ما أثر عليهم حتى بعد الاستقلال إلى حد الساعة، فإن أثر التمزقات الاستعمارية لخطاب الهوية في البلدان المغاربية لا يزال قائما، وهذا سببا كافيا لتأخر الوعي التاريخي عندهم، وسبب مقنع لتبرير السبق المشرقي على المغربي في ظهور التحديث والتجديد على مستوى الثقافة والفكر.

و حيال كل هذا يمكن القول أن حالة المغرب العربي خصوصية على المستوى العربي يكاد يكون التحديث فيه جهاداً آخر ضد استعمار آخر ظهر ما بعد الاستقلال، وهو الاستعمار الثقافي في المتمزق، في هويته و قوميته بسبب الاستعمال الليبرالي المميت.

إن ما أثاره (عبد الله العروي) من قضايا تحليلية لمرحلة ما بعد الاستقلال في المغرب كان لها أثر كبير في إعادة النظر في دور النخبة المثقفة و السياسية في إعادة النظر في الأيدولوجيات الموازية لمطلب التحديث و إعادة صياغة التوجه الاقتصادي و الثقافي يصدر عن وعي ذاتي متحرر من سلطوية الفعل المتراجع التفكير المتخلف الدائم التأمل فيما هو موجود من قبل.

و يعد (العروي) أحد المفكرين المغاربة البارزين الذين أولوا اهتمامهم لقضية الفكر و التفكير عند العرب و في المغرب مثيرا قضية (الأيديولوجيا العربية) بمفهومها الشمولي و علاقاتها بالمفاهيم الفكرية و المنجزات الإنسانية و خاصة و أنه أولى اهتمامه للفن و الإبداع كذلك و خاصة الأدب منه، كونه له علاقة بصياغة العالم و صناعة الرأي العربي من خلال القول القريب الموجه و المساعي المقصودة، فمنذ تأسيس مجلة (الثقافة الجديدة) المغربية تابع إصدارها و تابع نظريات ، كما شارك بمقالة افتتاحية لعددها الأول بعنوان: (منهج الفكر المغربي المعاصر)، و فيه تطرق إلى سبل تفكيك بنيات المجتمع المغربي، تفكيكا دقيقا في كيفية التفكير و علاقاته الفكرية في وسط المنتجين للفكر و الإبداع، كما و عالج التاريخ المغربي و الأيديولوجيات الناتجة عنه، و العوائق التي أنتجتها العقلية القديمة بسيطرتها

على التفكير الحر[1]، و قد أعطى لهذه السلبيات بعض الحلول و المخارج و طرق في التفكير و التغيير للنهوض بكل ما له علاقة بالعقل و نقد للعقل لما هو موجود معروف بالركود و الانطواء.

و هذا بعد أن أعطى حدودا للنقد و الناقد الإيديولوجي، منبها إلى ضرورة الأخذ بمفهوم المطابقة في العلوم الإنسانية و علاقتها بالعلمية و الأيديولوجيا ، بقوله إن الهدف من كل تحليل ثقافي ينحصر في إظهار مطابقة أو عدم مطابقة التعبير للمعبر عنه زمن التعبير و إذا قيل كيف للناقد أن يتكلم بالمطابقة؟ جواب هذا عند (العروي) مما يراه إن ذلك ممكنا لسببين أثنين هما :

1: التمييز بين الوعي الجماعي و الوعي الفردي .

2 : التخلف في الزمن الذي يعطي بعدا تاريخيا يمكن من تمييز الواقع الجديد عن الواقع القديم ، و بالتالي الوعي بالجديد عن الوعي بالقديم على أساس هذه المطابقة يتميز موقفان : الوضعي و التاريخي ، حيث ينفي المحلل الوضعي كل فكرة مسبقة و بالتالي يعارض كل تقييم جماليا كان أو أخلاقيا / فلسفيا كان أم دينيا فينتهي آخر الأمر رغم كل محاولاته إلى أن كل تعبير مطابق للحالة التي يعبر عنها ، فتلتقي الوضعية المنهجية بالواقعية في الأدب و الحيادية في السياسة و العدمية في الأخلاق و من هنا يؤخذ على الوضعية أنها تبرر كل عمل فكري مع أن القارئ يحس بداهة بالفروق في القيمة و المستوى ، و من هذه الفجوة يتسرب من جديد منطق الكشف .

و أما الموقف التاريخاني فإنه يرفض بالطبع وجود حقيقة مسبقة، لكنه يرفض أيضا الحياد انطلاقا من أن المجتمع الإنساني مجزأ إلى قوميات و كل قومية إلى فئات و أن التطور التاريخي لا يتبع وتيرة واحدة ، فتطور أي مجتمع يضع جدودا لحركة المجتمعات الأخرى، ليحتفظ هو بالسبق على غيره اللاحق ليكون دائما ثمة تابع أو مغلوب و ضرورة اجتياز هذه الحدود هي التي تحدد حقيقة كل فترة بالنسبة لكل مجموعة لذلك يمكن الحكم سلبا أو إيجابا على التنظيمات الاجتماعية و الإنتاج الفكري ،على أساس إنجازية تاريخية لا فلسفية أو أخلاقية[2].

كل هذه الأسس النقدية الصريحة اختارها (العروي) لبداية توجيه الإنتاج المغربي، نحو المعاصرة و الخروج من كبوة الانغلاق و الجمود السياسي و الاقتصادي و الاجتماعي، انطلاقا مما يدعو إليه المفكرين النخبة لصناعة الأرضية التحديثية احتكاما للوعي التاريخي الذي تعد الثقافة الواعية مصدره،

---

[1] ينظر : عبد الله العروي ، منهج الفكر المغربي المعاصر ، الثقافة الجديدة العدد الأول السنة الأولى 1974 م ص 8 . 20 .

[2] ينظر : عبد الله العروي : منهج الفكر المغربي المعاصر ص 7 . 8 .

و منتهى نباته، و هي مساعي لربط الفن بالأيدولوجيات و الزج به في قوالب الفكر الواسع المتميز بالشمولية في الإنتاجية و المصدرية ، و يأتي هذا من خلال الإيمان بضرورة الجميع بين التفلسف في السؤال و الفن في عملية الإبداع، ربطا وثيقا بين الفكر و الإبداع بين الفلسفة و النقد في صيغتها الاجتماعية المتفردة ، لذلك فإننا نجد اهتماما بالغا ألم به مجموعة (الثقافة الجديدة) المجلة المشروع بالفكر منذ الأعداد الأولى لها، فكتبوا في مواضيع (علم الاجتماع) و (الوعي و اللاوعي) و اهتموا بالفلسفة و تدريسها و يعتبر هذا كله تمهيدا للاستقبال الثقافي الجديد المتكون في مدينة الثقافة الواعية و التعقل الفردي و حتى الجماعي..

و قد أعط (محمد بنيس) إشارة الانطلاقة لما كان يحضر في الفكر النائم لدى النخبة المثقفة المغربية من خلا إرشاد التفكير الثقافي الفعال راسما حدود الثقافة الجدية الجديدة من خلال المجلة المشروع فيقول (أن الثقافة الجديدة حين لا نقف جامدين عند عتبة الحاضر و لا مصابين بهوس الماضي فلأننا نحكم بالمستقبل، مستقبل الإنسان المشرق المشتعل دائما و كل عمل لا يحبل بالمستقبل يبقى مقطوع الأطراف يعيش الوهم و لا يتجاوزه يتواطأ و لا يغير يتذكر و لا يحلم الفكر و الإبداع ماضيا و حاضرا و مستقبلا ، كل متكامل لا يعرف الحدود ، إنه تاريخ / فلسفة / لغة / شعر / أدب شعبي/ تشكيل/ قصة / سينما / معمار/ هذه هي مجالات المجلة)[1] .

و هي دعوة لاتخاذ الشمولية الفكرية/ الثقافية مبدأ لكل باحث عن المستقبل المشرق، و الحضارة الواعدة، و يبدو من خلال هذا أن النقد المغربي في هذا المرحلة الأولى قد تأثر بالفلسفة و الفكر المعاصر ، و هو ما يؤكده (محمد بنيس) تأثره (بالعروي) و استفادته من كتاباته و خاصة كتابه الأيديولوجيا العربية الذي (يكشف فيه عن الاتصال الوثيق بين الدعوة للتقنية و بين تبني كل ما هو عصري، بالمفهوم الأوروبي لهذا المصطلح بعيدا عن كل وعي نقدي و الدعوة للتقنية من طرف البورجوازية الصغيرة في العالم العربي تترجمها في مجال الشعر تلك الدعوة المتحمسة لاستنساخ التقنيات الشعرية التي عرفتها أوروبا إبان نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين ، و تستطيع أن نتلمس مجمل هذه الدعوات أو أصدائها في أغلب الكتابات النقدية التي حملها المشرق إلى المغرب)[2] .

و هذا التأثير يؤدي للانفتاح و إلى المنهج في النقد من خلال معرفة بيت الضرر و تقصيه دون إهمال للأهم الذي يؤدي إلى الانفراج في حل المسائل و تصويبها، خاصة و أنهم ربطوا الفن بالواقع و التاريخ و هما عصبا كل ظاهرة وافدة أو متجذرة ، و يحدث هذا من خلال انتشار الوعي بما هو محيط

[1] الثقافة الجديدة : مقدمة للقارئ، العدد الأول ، السنة الأولى ، 1974 م ص 4 .

[2] محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ص 15 .

بالأزمات و المعاناة في أوساط المجتمع و خاصة صوت النخبة و حرقتها على واقعها لأن (الوعي و الإدراك لهو مرآة مستوية السطح لا يمكن أن تشوه العالم الذي تعكسه أو تنقل عنه صورة كذبة و معنى فهم المرء للطبيعة العقلانية و الوعي هو توقفه عن القبول بالبقاء مختنقا يدعه الوعي الأفقي لديه و إيقاظه إرادته من حالة هجوعها الطويل و ما هذا الحذر و الهجوع إلا نتيجة لتعقيدنا ، فقد نسينا أكثر مما ينبغي لنا أن ننسى فها هو (هيدغار) يقول : ببصيرة نافذة أن أزمة الحضارة الحديثة تعود إلى نسيان الوجود أما ما عناه بذلك فيجيب أن يكون واضحا)[1]

و يكون من خلال اكتشاف الوعي بالواقع و تحديد الأهداف من خلال الاطلاع على ثقافة الآخر المتفوق و محاولة التجريب و الاختبار ذلك أن (مشكلة الإنسان في هذه المرحلة من مراحل تطوره هي أن يكتشف الهدف الذي يجعل وعيه الأفقي يتحول غلى وعي عمودي و ينزع الوعي العمودي إلى توسيع علاقته على نحو تغذي فيه القيم الإرادة و تغذي الإرادة القدرة على إدراك القيم)[2].

و لذلك كان ضروريا مراجعة الأيديولوجيا العربية (مراجعة نقدية من منطلقات وطنية و لأن على الخصوص يقترح الماركسية كبديل عام ليس بصفة هذه الأخيرة إيديولوجية البروليتاريا و ليس باعتبارها ذات قيمة كونية علمية ، و إنما (كأداة فعالة) يجدر استخدامها ضمن المنطلقات الوطنية المحضة ذاتها)[3] .

هذه الفكرة تميزت بالعموم كونها دراسة متفتحة على كل ما فكري ينبع من تاريخ و عمق وعي الإنسان بواقعه، ففي كتابه (الأيديولوجيا العربية المعاصرة) للعروي خصص فصلا كاملا عن علاقة الفكر بالتعبير الذاتي الواعي أسماه (العرب و التعبير عن الذات) أقر فيه :بأن العرب منذ بداية النهضة يبحثون عن صيغة تعبيرية مطابقة للمرحلة التي يعيشونها، و يشعرون شعورا غامضا أنها لا تشبه في شيء ما مر بهم من مراحل تاريخهم الطويل ، إنهم يريدون الكلمات التي توصف واقعهم و أن الأديب الذي يحكم على نفسه بالضعف لأن ينتج الصورة القاصرة عن فهم الواقع ، التي تحافظ على نفس التخلف ، ذلك لأن المطلوب من الفن تجاوزه و تداركه إن العرب يحملون دائما باستدراك ما ضاع نتهم ، و مجال الاستدراك هو الفن و بخاصة الأدب، أكثر مما هو الفكر المجرد، و لو لا تأملنا لوجدنا

---

[1] كولن ولسن : الشعر و الصوفية ، دار الآداب ، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة ، ط 2 يناير 1979 م ص 81 .

[2] كولن ولسن : الشعر و الصوفية : ص 80 .

[3] توفيق السعيدي : مشروع مناقشة لأطروحات العروي ، الثقافة الجديدة/ العدد 4 السنة 1 خريف/1975 م ص 3 .

أنفسنا أننا مطالبون بحمل لواء الثقافة و الفكر من خلال وفائنا لروح و الإسلام و تلبية في النداء(إقرأ) فإلى أي حد يجب أن نميز في مجالنا الثقافي بين التعبير الفني و بين الفولكلور ؟ و من المؤسف حقا أن نرى النقاد العرب و الأجانب يهملون هذا التمييز لأسباب سياسية أو مذهبية مع أنه يعكس أم القضايا التي تواجهها [1].

هذه الإشكالات تنظر للتفكير الفلسفي للفن و هي أسئلة تحاول أن تعيد ترتيب البيت الفكري العربي و المغربي خصوصا ، لذلك فقد زاد اهتمام المغاربة بمشروع الفكر و التفلسف الفكري و الإبداعي خاصة و قد أسست لديهم مشاريع تهتم بذلك، من هذا ما أسسه الفلاسفة (محمد عابد الجابري) و (عبد الله العروي) و (فتح الله لعلو) و (الحبيب المالكي) و (خالد عليوة) و (محمد برادة) في مشروعهم مجلة (المشروع) الحاملة للواء الأيديولوجيا و الفكر الاشتراكي من أجل خدمة الثقافة التقدمية الغربية، و هؤلاء رأوا أن ثقافة المستقبل لا يمكن أن تكون حكرا لهيئة من الهيئات أو حزب من الأحزاب إنما ستكون بالضرورة من نتاج كل المثقفين الذين يعملون من أجل المستقبل الذي ينشده شعبنا، المستقبل الذي يتحقق فيه تحرر الإنسان المغربي من كل أنواع الاستغلال و الاستلاب و إن الانتماء الوحيد هو الذي يتحدد بالانخراط في مشروع ثقافة وطنية تقدمية شعبية [2].

إن هذا التفكير يساهم في بسط الجناح للمعرفة الثقافة الحقيقية التي توصل لفهم الواقع من خلال الواقعية الاشتراكية التي كانت مطابقة لما يراه المثقف الفنان من خلال فنه أو منجزه الفني ، و هو رابط ساطع بين الفكر و الأدب أو التفكير الفني الإيديولوجي و هو منطلق أساسي يؤدي إلى النهوض بالوعي الثقافي العربي الجماعي .

فقد (أصبح ضروريا أن لا يكتفي الفكر العربي بتعقب ما أنجزه غيره ، بل عليه أن يستبق لكي يخرج من نطاق الأدلوجة و يطرق حيز الفكر الحديث المطابق للواقع ، إذا بقى الفكر العربي حبيس الأدلوجة ، إذا استمر فيها تعوده من تبرير ما ليس منه بد و هو تبرير خارجي بالنتائج لا بالأصول ، فإنه سيعيق ذلك النشاط الإصلاحي الذي نشأ (أي الفكر العربي) لبعثه و تشجيعه لكي يعزز ذروته كدليل و مرشد عليه أن يتقدم في ان المجتمع العربي الذي يهدف إلى تحديثه و المجتمع الغربي الذي يحيل عليه كنمط و أنموذج، المطلوب من المفكر العربي المطلع المسؤول هو أن يكون مصلحا من وجه و مبدعا من وجه ...فهذه دعوة إلى تجاوز مستمر للوعي التلقائي بالذات.. ما نعنيه بالوعي النقدي هو استحضار متلازم و متزامن لصيرورتين تاريخيتين مبتعدا عن كل انكفاء و كل انغلاق

[1] ينظر : عبد الله العروي الأيديولوجيا العربية المعاصرة ، ص 208 .

[2] الثقافة الجديدة : العدد 17 السنة 5 / 1980 م ص 125 .

لتجنب المواقف التبريئية و الاستعراضية الرخيصة ...فلا يكفي أن نكتشف عن ضعف التأليف التاريخي الغربي لنأتي بتأليف أفضل لا يكفي أن ننقد الرواية الواقعية البورجوازية لكي نبدع شكلا روائيا جديدا ..الوعي النقدي انفتاح على الممكن و ليس إنجازا إبداعيا[1].

إن المثقف لا يكتفي بالإبداع و فقط بل عليه أن يمارس التثاقف في تعاملاته مع الأشياء من خلال إظهار لباس الثقافة في العلاقات الإنسانية المثالية و ما يرتبط بها من مجالات الحياة السياسة و الاقتصاد و التبادل المعرفي بين الشعوب عملا بمبدأ عالمية المشاركة الاجتماعية حفاظا عن البقاء، ذلك (أن العامل الذي يقرر في النهاية و بصفة لا تقبل الشم في تحديد نوعية البنية الفوقية و منها البنية الشعرية ، هو الواقع الاقتصادي المرتبط جدليا مع الواقع السياسي و النظري للبورجوازية الصغيرة بالمغرب و الشيء الذي جعل بنية الشعر العربي المعاصر تنفذ إلى أعماق الشعراء المعاصرين بالمغرب إلى وعيهم و لا وعيهم هو التشابه الموجود بين وضعية البورجوازية الصغيرة في المشرق و المغرب و قد انعكست الفروقات الموجودة بينهما على صعيد (بنية الشعرية نفسها) ..دون المساس بجوهر العقيدة و انعكاساتها على مستوى قوانين اختيار الكتابة)[2].

لقد كان لإدراك الشرط التاريخ دور كبير في دفع النخبة المغربية لإعادة النظر في الكثير من المسائل خاصة ما تعلق منها بالثقافة و علاقتها بالوضع الإنساني التاريخي ، و إن المثقف في سياق الخطاب الأيديولوجي الوعي يكون منه خطيبا منتجا لإبداع فني موازي من أجل استدراك واقعه و النهوض به ، فإذا كان العقدان الخمسيني و الستيني خاصة قد عرفا بداية التمرس آنذاك بالشعر الحر أو (شعر التفعيلة) المنزاح عن الشعر العمودي التقليدي الذي تجلى بمثابة تجسيد لوعي تاريخي محايث لوعي طبقي فإن المرحلة اللاحقة ستشهد تقلبا بميلاد رؤية مركبة وصفت حينا بالمأساوية ، و حينا آخر بالشهادة، و لم يستطع الشعر المغربي في العقد السبعيني أن يتوصل إلى ما يبحث عنه من توازن إذ سيبقى متأرجحا بين هوس المغايرة كحداثة فنية تقطع أو تحاول أن تقطع مع السائد ، و تبحث عن المستقبل[3].

إنها بداية لولوج المعاصرة و الصمود أمام انقضاض الواقع المميت ، إنه الإقبال عن ما يمليه الوعي التاريخي بدور الثقافة في تأطير الوطنية ، و السعي لتحديث أشكال الرؤى السياسية بالفعل الثقافي بعد أن أدرك المبدع / الشاعر وظيفته المفعولية المكرسة لمفعولية الإنسان و الفكر و الثقافة .

[1] ينظر :عبد الله العروي : الأيديولوجيا العربية المعاصرة ، ص 253 . 254 .

[2] محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 380 .

[3] ينظر : نجيب العوفي : جدل القراءة ، دار النشر المغربية ، الدار البيضاء ، 1983 م ص 145 .

و لقد كان التأثر المغربي بالمشرق ظاهرا في كل مراحل التجربة الشعرية التي خاضها الشعراء و النقاد الطليعيين المغاربة ، فعلى منوال مشاريع التحديث الشعري المشرقي الممثلة في (مجلة شعر) و الآداب اللبنانيتين ، أسس (محمد بنيس) مجلة (الثقافة الجديدة) بكل ما تحمله من نظام نقدي و تجريبي رصين ، و منطلق ذلك أن (المد القومي العربي و المد الاشتراكي هذا الواعي أسهمت في خلق نص شعري مغربي يستمد وجوده الشعري من الشعرية العربية في المشرق العربي أسه هدم بنية النص التقليدي و خلق بنية نصية شعرية تتماشى مع ما يجري في الواقع العربي، و الممتدة في نسج المغايرة الشعرية العربية خصوصيتها الشعرية من هذا الإبدال الشعري خالقة و مبدعة لتجربة تؤسس كيانها الشعري من خلال الفاعلية مع شعريات عربية رائدة في الممارسة النصية الشعرية)[1] .

و يتجلى هذا التأثير في مجلة (الثقافة الجديدة) طريقة عرضها للمواضيع في تعاملها مع التجربة الشعرية ، و نقرأ فيها قصائد لشعراء مشرقيين أمثال (أدونيس) و معالجة مواضيع لها علاقة بالنقد و الثقافة المشرقية معترفين لها بالسبق و الجدية في التجربة الشعرية و النقد، و يعني هدا أن (الشاعر العربي الحديث هو الذي وعي العلاقة الجدلية التي تربط بين الإنسان و الحضارة من حيث أن الإنسان أبو الحضارة و ابنها، و هو الفاعل فيها و المنفعل بها ، كما وعى الحضارة العربية من حيثيتها الجاهلية إلى ولادتها بانبثاق الدعوة الإسلامية و فتوتها و شبابها إلى هرمها و شيخوختها و موتها ، و عانى معاناة يومية عميقة و حادة مسألة التحديات التي تواجهها الحضارة العربية منذ أكثر من قرن ، و كان صاحب موقف راسخ و واضح من هذه المسألة ن لا أنكر أن هذا التجديد يقوم على شروط صعبة لا يطالها عدد كبير ممن اصطلح على تسميتهم (شعراء) لكنه حيوي لمن حمل على عاتقه مهمة النبي و القائد)[2]

بالإضافة لهذا كله عرفت التجربة الشعرية / النقدية المغربية حركة واسعة في الترجمة خدمة في المشروع و إحاطة به من منظور أوسع و أشمل ، فولعوا بداية بترجمة الفكر الفلسفي الماركسي و ما جاء به (غولدمان) و الواقعية ، و هو منهج علمي هدفه صناعة الإحساس خدمة للحقيقة و البحث عنها ، لأن امتداد الدوائر و الواقع مهمة جدا في الإحساس بالحقيقة ، إنها هي الوعي أو تمرينا تأمليا دينيا يسبب تمديدا و اتساعا في الوعي، فالقصيدة و التمرين يولد مثل هذه الدوائر و يؤدي إلى التأمل إلى الاعتقاد أنه أهم حدس و هو علاقية الوعي ...فالمعنى لا يضاف عن طريق العقل ، إنه موجود في

---

[1] صالح لبريني : الشعر المغربي المعاصر من المغامرة إلى الكتابة ، (رسائل الشعر) العدد 5 كانون الثاني 2016 م ص . 70 . 69

[2] ريتا عوض : أدبنا الحديث بين الرؤيا و التعبير ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، أبريل 1979 م ص 97 . 98 .

الأشياء نفسها و كلما اتسعت الرقعة المضاءة من الشبكة ، زادت رؤيته كواقع خارجي لا متحيزة عنه، كحقيقة تستدعي الاهتمام بغض النظر عن قدر رغباتنا في تغييره عن طريق التفكير المقصود [1].

ذلك أن توسيع الدائرة يتطلب معرفة الفكر عند الآخر و صناعة التأثير الجماعي المتفرد بالوعي و العقلنة الفردية، و هو ما وجدناه عند النقاد المغاربة تهافت على ترجمة الفكر و الأدب الغربي، خاصة ما حملته (الثقافة الجديدة) و مجلة (آفاق) من مقالات معربة و مترجمة، تعرف بالمنتوج الإبداعي و المناهج النقدية الغربية المعاصرة .

إذ يعود لها الفضل في ترجمة الكثير من المناهج و النظريات النقدية الغربية ، من مثل (البنيوية التكوينية) لدى غولدمان و الواقعية و لوكاتش، و النقد السوسيولوجي ، و الفكر الماركسي، كما و ترجم إلى العربية الناقد المغربي (محمد برادة) كتاب درجة الصفر في الكتابة) سنة 1981 م للناقد الفرنسي (رولان بارث)، و كان كتاب له وقع كبير في النقد العربي و على النقد المغربي خصوصا لأنه يلامس قضايا تتعلق بجوهر العمل الأدبي و في سنة1985 ظهر كتاب معرب (لبارث) يحمل عنوان (درس السيميولوجيا) لمترجمه (عبد السلام بنعبد العالي) و في سنة 1986 م ترجم إبراهيم الخطيب كتاب (بارث) (النقد و الحقيقة) الذي يعد تنويرا بمفهوم النقد و دوره و مناهجه المعاصرة و نقل إلى العربية (محمد البكري) كتاب مبادئ في علم الدلالة) للمؤلف نفسه، و بعد ذلك بسنوات ظهر كتابه المترجم (المغامرة السيميولوجية) سنة 1993 م ترجمه (عبد السلام حزل)، و ترجم (عبد الكبير الشرقاوي) للمؤلف كتابه (التحليل النصي) 2010 م، و هذا بالإضافة إلى عديد المقالات تحصى بالعشرات ترجمت لبارث في المجالات و الملاحق الثقافية للجرائد الوطنية و العربية[2] .

كل هذا كان يمثل في الثقافة المغربية المعاصرة تأسيسا للحداثة من خلال الحراك المحلي أو الإقليمي بحيث أن هذه التأسيسات (لا تنغلق في نموذج و لا تتوقف عند صرح ، إنما مجرد تجارب في الرؤية و التعبير أو إرادات في التدبير و التقدير تتخذ أشكالا لغوية و مجازية أو قوالب مؤسساتية و خطابية دائمة النقد و الإزاحة أو التمحيص و المجاورة)[3] .

---

[1] ينظر كولن ولسن : الشعر و الصوفية ، ص 70 . 72 .

[2] ينظر : حسن مخافي، رولان بارث في النقد المغربي، القدس العربي (ثقافة) العدد 6834 السنة 23 ، الخميس 2 حزيران 2011 م الموافق ل 30 جمادي الثانية ، 1432 م ص 10 .

[3] محمد شوقي الزين : إزاحات فكرية (مقاربات في الحداثة و المثقف ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2005 م ص 42 .

فالمطلع حقيقة على النقد المغربي المعاصرة يجده رصينا بالأسئلة الواقعية التي يجيب عنها السائل و أنه بصدق احتضن التجربة الشعرية نقدا و ممارسة فحصلوا حقا على ثقافة إبداعية تزخر بالمسؤولية و روح العصر و التفاني في صناعة الممكن، إن هذا النقد ليعتبر شهادة و استشهادا للحداثة الشعرية العربية المغاربية .

الخاتمة

خاتمة

تميزت الشعرية العربية المغاربية بطابعها التجاوزي التحديثي على شاكلة ما تميزت به الشعرية المشرقية من الحداثة و التجديد، و هو حراك ثقافي طبيعي جاء ليعيش مع الإنسان و يعبر عما يحيط به من أحداث و مجريات، عبر الفن وحده يستطيع المبدع ينقل الأحاسيس من عالم التفكير و التجريد إلى عالم التجسيد و التأثير كصناعة تترجم محتويات النفسية في علاقاتها المستمرة بالوجود.

يعد المتن الشعري المغربي المعاصر النموذج المتميز الذي يحتذى به كونه أثبت تواجده في الساحة الثقافية العربية و المغاربية لما جاء فيه من أساليب شعرية تلامس الواقع و الواقعية و تحتكم للوافد الجديد تجسدا للمتغيرات و تطلع للتجاوز و التحرر.

إن دراسة (عبد الله راجع) (القصيدة المغربية المعاصرة) مرجعا هاما في النقد العربي الحديث، إذ مكننا من معرفة الجديد، و كيفية التعامل معه، فهو لم قراءة و فقط بل أنه أخضع هذه النصوص لمخبر البحث لتفسير ما طرأ عليها من تغيرات انطلاقا من محيط تكوينها اجتماعيا و نفسيا و ثقافيا ، و مدى استجابتها للواقع، و ما استحدث فيها من أشكال و مضامين و قوال شعرية مختلفة ، و الأهم من هذا كله أن (راجع) اعتمد المنهج (البنيوي التكويني) و (الأسلوبية الإحصائية) دليلا لبلوغ غايته رغم تشابك الاستعمال و صعوبة التطبيق العلمي لهما.

لقد كان التحليل منتظما التزم فيه بمبدأين مهما هما: مبدأ الفهم و مبدأ التفسير على أن المبدأ الأول يختص بدراسة المتن من الداخل، لتعرف على البنيات المكونة للمتن الشعري، و أما الثاني : فيختص بالتكوين الشعري و مجالاته الحيوية التي أسهمت في صناعة هذا النص المتمثلة في (التكوين النفسي ، التكوين الاجتماعي، و التكوين الثقافي) .

يرجع التفاعل النقدي الذي أظهرته دراسة (راجع) هو انطلاقتها الفكرية المتأصلة مما تأثر به النقاد المغاربة في تلك المرحلة من فكر ماركسي و أدب واقعي، اللذان عملا على تحرير العقل البشري من نظرية الفن كمحاكاة إلى غيرها نظرية الالتزام الفني القائم على الوعي و إحكام العقل المتمرس في فهم الواقع و تأثراته.

لذلك وجب العودة إلى مصادر هذا النقد لمعرفة مدى علاقته بالاشتراكية و الواقعية في الأدب العالمي و العربي .

خاتمة

قراءتنا لهذه المدونة جعلتنا نتعرف على طبيعة الشعرية المغربية خلال فترة السبعينات و الاطلاع على ما أنجزه أولئك الشعراء كونهم أدركوا أهمية صناعة التاريخ و مدى شعورهم بالانتماء للواقع فحق لهذا المتن أن يتميز بمواصفات تجعله فريدا في تاريخ التجربة الشعرية العربية المغاربية عموما و المغربية خصوصا فهو بحق :

. بحق تولد من عمق ما يؤمن به الشاعر المثقف الذي سعى لإيجاد الاستمرارية و التواصلية بين الأجيال و الحضارات المختلفة.

الثقافة هي التي ضاعفت عمل العقل المضاد لدى الشاعر المعاصر خاصة عندما أدرك أن النحن التي ينتمي إليها لا تمنحه الطمأنينة إلا بمقابل، و قد تطلبت هذه الصفقة أن تنازل الشاعر الغربي عن فردانيته مقابل أن يملك النحن في صفتها الجديدة

. تمكن من ممارسة الشعر بلغة لا تعترف بالقوانين و القواعد، بل انتزع لخيال نفسه و ما يتحدث به وعيه ، إيمانا بأن المعرفة الجديدة لن تكون جديدة إلا إذا ولدت معها لغة جديدة.

. ركب موجة إيقاعية يتخيرها ليوازي بها حالته النفسية و ما يطربها لتسوية أفكاره المتدفقة وفقها.

. تفرد الشاعر المغربي بالنفسية المغمورة المتسمة بولوج عالم التجربة و الانفعالية من أجل الدفاع عن الفكر التحديثي و السير بالقوة وراء كل تحول.

. وظف الشاعر المغربي إيقاع (المتدارك و الخبب) و هو إيقاع يكاد ينطبق مع الدرجة المغربية التي يغلب عليها الحرف الساكن و المد في نهاية المفردة، و أن الكلام الفصيح في القصيدة المغربية بحسب ما يراه (عبد الله راجع) يركب إيقاعا شعبيا قريبا و هو نفسه إيقاع الكلام اليومي العادي .

. الشاعر المعاصر أزاح حجاب الثبات و الركود و استجلب قناع المغايرة و السؤال الدائم و أعلن أن الشكل المعماري المنفتح يتضمن الماهيات و الحقيقة لتغيير مقاييس الشعر و الجمال باستمرار .

. يتوزع الشكل كبناء معماري شعري على دراما الشعر المعاصر كصراع و تناقض بين نفسية الشاعر و الافكار المناهضة للوعي، و الغناء الشعري بانفعالات الواقع و توجس العواطف يبني معماره و ينقضي.

خاتمة

. أن البناء الذي سيطر على هندسة النص الشعري المغربي المعاصر هو البناء التصاعدي النفسي الذي يمتلك حركة شعورية و فكرية تظل محافظة على النسق الذي تحركت به على المستوى الحياتي الواقعي

. الشاعر المعاصر كان يلجأ إلى قاعدة عروضية جديدة تبنى أساسا على تفتيت الوحدة الإيقاعية تفتيتا لا يضر بالإيقاع بل يكون موازيا للكلمة في حد ذاتها عندما أحس أن ما يريد أن يعبر عنه يتجاوز الحدود انطلاقا من أحاسيس داخلية و نزولا عند رغبات البنية الاجتماعية العميقة .

. القصيدة المعاصرة ليست تجليا فكريا فقك بل هي أيضا انبجاسا شعوريا و فيض عاطفي، و دور العقل فيها كامن يشهد شهادة الوعي .

. الشاعر المعاصر لا يصدر شعريته عن غفلة و وهم بل أنه يأتي بالشطر المتكامل وزنا غير مستقل بالمعنى و لا بالموسيقى لنفسه بل أن عاطفته التي ينقلها تتطلب في بنيات ما يقوله تدويرا و تضمينا قاهرا لما يزاحم فكره.

. إيقاع الشعر الحديث تطور تطورا نوعيا تستسيغه الأذن العربية و لا ترفضه، و تتلازم الدلالة فيه مع الموسيقى العروضية المكونة له .

. الشعر المعاصر تجاوز اللغة أحادية المركز لينقل أحاسيسه الواعية عبر لغة أخرى متعددة المراكز كونه امتلك زمام السلطة الفردية المتحررة انطلاقا من ايديولوجيا يؤمن بها .

. استدعاء الرمز في القصيدة المعاصرة هو إعادة واعية للتاريخ قراءة و إدراكا لما يدعو له من مفاهيم جديدة تؤمن باختراق (الأنا) و استبدالها (بالنحن) في إطار الدعوة للنهوض بالقومية و إيقاظ الضمير الجماعي .

. إن الواقع الاجتماعي كثيرا ما يقع رهينة المثقف و شهادة في شعر الشاعر المناضل .

. إدراك الشاعر لمكانته الاجتماعية و ضرورة الاهتمام بالثقافة الشعبية لاكتساب الفعل الوطني المقاتل الموازي لترتيب هذا الفيض و تنسيق الانبجاس في قنوات تؤدي دور المؤرخ و الواقف على المتغيرات دون انقطاع .

. كان الواقع الاجتماعي المغربي رهينة لسؤال المثقف ، الذي ناضل من أجل تكوين الضمير الثقافي الاجتماعي، ضمن مشروع المثقف التاريخي.

خاتمة

. سعت فلسفة النقد في الأدب الغربي لتكوين النخبة في بداية الأمر، و من ثمة الدعوة للنهضة بالفكر الطبقي و انتقالا بعد ذلك إلى صناعة التجاوب في المجتمع الواسع.

. الدعوة لاتخاذ استراتيجية في النقد و التجربة منطقها الفكر الشمولي ، لصناعة المبدأ الأساسي للفن الواعي لكل باحث عن المستقبل المشرق و الحضارة الواعدة.

. إن ما ينتج من فنون في زمن الحداثة لابد ان يسعه القبول في أوساط كبيرة من المجتمعات لا حصر لها للوعي على طبقة واحدة تعتبر نهاية لصانعي الانتاج و اكتمال القيمة المضافة.

. يرتكز النقد الحديث المستند إلى الأسس الفكرية الماركسية أساسا على التحليل البنيوي التركيبي الذي لا يحلل البنى السطيحة إلا بعد تحليل البنى العميقة للنص .

إن للشعر كهوف و دهاليس لا يمكن اقتحامها إلا بالوسائل العلمية المتفتحة لتضيء ظلمتها و تجعلك تكتشف أسرارها و مكوناتها مظهره تعالقاتها نفسية كانت أو ثقافية أو اجتماعية، انطلاقا من مبدأ الإنسان يدرك الشعر كونه لا يستطيع معرفة ذاته إلا في الشعر و أنه لا نهاية للشعر و الإحساس موجود فينا .

كان الوعي النقدي في المغرب ممسكا بيد الإبداع الشعري ، و قائدا نزيها في تأديبه خلال مرحلة بأكملها بما امتلكه من معايير ووسائل تخترق القواعد و تكشف البنيات ، و لكون الشعر هو الحامل لتلك التحولات كان هو الآخر تجربة طليعية نتيجة التحولات الاجتماعية و السياسية ، مما أظهرت دلالاته عميق التجربة و قوة استشهادها ، و مكامن التكوين فيها كممارسة واقعية تاريخية.

إن النقد هو جزء لا يتجزأ من الظواهر الأدبية أو من الظواهر الاجتماعية عامة كونه يعتبر الحامل الذي يقيس مقدار التغيرات التي تحصل في كل إنتاج فني إبداعي إنساني تتحرك فيه الروح المبدعة، يتحول و يشمله التغير و التجديد إذ لا يمكنه فهم الظاهرة إلا إذا واكب تلك التحولات التي تطرأ على بنيات المجتمع من حين لآخر .

الموصوف بهذا كله هو النقد المغربي خلال مسيرته التجريبية في الشعر محاولا بذلك تجاوز الحدود بما يخدم روح العصر و مقتضيات المرحلة محدثا ما يسمى بالقطيعة و الفصل بين ما كان و ما هو كائن من المستحدثات كقطيعة حتمية، والفصل بين ما كان وما هو كائن من المستحدثات التي تعد ضرورية في الممارسة

النقدية خصوصا وأنها كانت تمهد لاحتضان حركة شعرية وأدبية طلائعية سببت هذا الحراك كبروز للتحولات الفكرية والاجتماعية والسياسية بسبب التأثيرات الخارجية الداعية للتحرر والتحدث .

ولقد ساهمت تلك التوجهات الفكرية والسياسية بكثير في توجيه المنطلق في الأدب المغربي ،فما كان يدعو إليه (عبد الله العروي) من رسائل في إعادة بناء الإيديولوجيا العربية، وما دعا إليه من مواقف تجاه أزمة المثقفين العرب كانت سببا في إيقاظ الوعي لدى النخبة المثقفة في المغرب، وكذلك ما فعله (محمد عابد الجابري) من خطوات مثيرة في نقد الفكر، وإعادة صيغة العقل العربي من مساعي أدت حقيقة إلى إرشاد العقل وصناعة الوعي لدى المثقف المغربي، عندها أصبح الأدب يأخذ منحا إيديولوجيا له منطلقاته ومحدداته الفكرية و الانتمائية، خاصة وأن المثقفين أعلنوا مصدر ثقافتهم الممتدة من الفلسفة الماركسية متأثرين بالواقعية و ما تدعو إليه من ربط للظواهر الأدبية بحركة الواقع ، سعيا منها لخلق بنيات عميقة في الفن ليكون مضمونها مرآة عاكسة لحركة الصراع الاجتماعي ، و هو ما أدى بظهور ما يسمى بالنقد التاريخي الاجتماعي و النقد الجدلي.

و هكذا اعتبر التفكير الأدبي تفكيرا إيديولوجيا حيث تتم شروط إنتاجيته في علاقة جدلية منظومتها تحتوي كل من الثقافة و الفكر الماركسي و محدداته الواقعية .

و بعدها أخذ التفكير النقدي يتطور و يتحرر شيئا فشيئا حتى تغيرت النظرة العلمية للأدب كونه اجتماعي متعلق بالواقع حين تحركت الثوابت و استبدلت المفاهيم، وهي من مهمات النقد لإبراز ما استحدث من القواعد الفنية، و هنا كانت الضرورة الملحة لتحريك المفاهيم و إعادة ترتيبها بحسب الأهداف التي يسعى إلى تجسيدها هذا الناقد المثقف .

و يتجلى ذلك في حتمية فهم العلاقة التي تربط التاريخ بالوعي الطبقي، في كونهما يتعلقان بالثورة الاجتماعية و معادلاتها المرتبة بالسير و الحراك لخلق المجاوزة ، و يكون ذلك حين تصبح الطبقة الاجتماعية موجودة بالفعل بوصفها موضوعا للمعرفة ، و أن الموضوع في حد ذاته يحتكم إلى ثنائية الظاهر و الباطن المكونان الأساسيان اللذان يحددان التفسير الحقيقي و الفهم الموضوعي لما جاء في النص أو القصيدة الشعرية، و هذا ما يظهر دور البنيوية التكوينية أو الفكر البنيوي في تجسيد القراءة الفعلية لمثل هذه النصوص، المتداخلة / المركبة ، حين ألقت الضوء من جديد على العلاقة التي تربط الخاص بالعام في النص، كما أثارت القضية الخفية التي تحتوي استيعاب الفرد بمختلف اكتشافاته و كيف أن هذه البنيات تتأثر بالمكونات الخارجية و مجالات

التكوين الدلالي ثقافيا و نفسيا و اجتماعيا و هكذا حتى تمكنت البنيوية من تخطي الإدراك الشمولي للنص، قراءة تحليلية و إعادة لتركيب تلك القراءة .

هذا ما كان يسعى إليه النقد المغربي المعاصر القراءة و المعرفة و هو ما أظهره (عبد الله راجع) حين وظف المنهج البنيوي التكويني لقراءة المتن الشعري المغربي خلال فترة السبعينات لمعرفة ما طرأ عليه من تحولات تعود في أصلها للحداثة.

المصادر و المراجع

أولا : المصادر :

أ : عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة و الاستشهاد، التصنيف و الإخراج : الطبعة 2 . 2013 ، منشورات الحلبي . الرباط، طباعة : دار المناهل الرباط.

01: الدواوين الشعرية.

1: أحمد بلبداوي ، دردشة مع ياسر أبي النصر الجائي ، ديوان سبحانك يا بلدي ، سلسلة الثقافة الجديدة ، مطبعة الأندلس 1979 الدار البيضاء.

2 : أحمد بنميمون ، ديوان ، تخطيطات حديثة في هندسة الفقر ، دار البشر المغربية 1924م ، الدار البيضاء.

3 : أحمد المجاطي : الفروسية ، منشورات المجس القومي للثقافة العربية ، ط 1 ، 1987 م .

4 : أحمد المجاطي: أغنية لحب قديم، جريدة شروق ، العدد 2 السنة الأولى 1965 م ، .

5 : عبد الله راجع : الهجرة إلى المدن السفلى ، مطابع دار الكتاب ، الدار البيضاء، ط 1976 م

6 : عبد الكريم الطبال : الأشياء المنكسرة ، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ط 1974 م .

7 : عبد الكريم الطبال : (بعد الجلبة) إبداعات سلسلة شراع 2 مارس 1998 م .

8: علال الحجام : مسيرة صامتة ديوان الحلم في نهاية الحداد 1975م .

9: علال الحجام : الميلاد على شفة النسيان ، ديوان الحلم نهاية الحداد ، .

10: محمد بنيس : في اتجاه صوتك العمودي ، مطبعة الأندلس بالدار البيضاء، 1980 م

11: محمد بنيس : شيء من الاضطهاد و الفرح ، منشورات الاتحاد الوطني لطلبة المغرب، الآداب 1972 م فاس مطبعة النهضة.

12: محمد الحلوي : شموع، شركة النشر و التوزيع ، المدارس . سنة 1988 م . ص 74 .

13: محمد الحبيب الفرقاني: دخان من الأزمنة المحترقة ، دار النشر المغربية ، ط 1 / 1979 م.

14: مصطفى المعداوي : ديوان شعر ، منشورات دار كتاب المغرب العربي ، مطبعة دار الكتاب.

02 : المجلات .

1 : الثقافة الجديدة : الأعداد 1 . 9 . 10 . 11 . 12 . 19 . 20 .

2: (رسائل الشعر) العدد 5 كانون الثاني 2016 م .

3 : (مجلة الأقلام) عدد 4جانفى 1978م .

4: مجلة مواقف (الحداثة في الفكر و الأدب)العدد 35 / سنة1978 م .

5 : الموقف الأدبي / العدد 71 آذار 1988 م مجلة اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

6 :مجلة علامات العدد67 مجموعة 17 ، ذي القعدة 1429هـ –نوفمبر 2008م. ،

7 : مجلة عالم الفكر العدد2 المجلد 31 أكتوبر ديسمبر 2002، ص234

8 : مجلة الثقافة الوطنية العدد 1954/64

9 : مجلة فصول ، المجلد الخامس، العدد الثالث، إبريل 1985 م

10 :مجلة الفكر العربي، معهد الانتماء العربي بيروت لبنان، طرابلس ليبيا ، شتاء 1998 م العدد 94 السنة 19 .

03 : الصحف.

1: العلم الثقافية : الملحق.

2 : المحرر الثقافي: الملحق.

3 : القدس العربي (ثقافة) العدد 6834 السنة 23 ، الخميس 2 حزيران 2011 م الموافق ل 30 جمادي الثانية ، 1432.

ثانيا: المراجع.

أ : الكتب القديمة.

1: ابن حني، الخصائص ، تحقيق محمد علي النجار ، دار الكتاب العربي بيروت ج2

2 : بن الأثير: ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكتاب والشاعر قدمه وعلق عليه أحمد الحوفي وبدوي طبانة ،ج2/ ط2 دار نهضة مصر للطبع والنشر .

3 :عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز في علم المعاني ، صححه : محمد عبده و محمود التركيزي الشنقيطي، علق على حواشيه السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة و النشر ، بيروت، لبنان ، ط 1978 م ص 361 .

ب: الكتب الحديثة :

1: أدونيس : الثابت و المتحول، صدمة الحداثة، دار العودة بيروت، 1978 م .

2: إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر: دار ابن رشد :ط1979/1

3 : ابرهيم الحيدري ـ النقد بين الحداثة وما بعد الحداثة، دار الساقي، بيروت 2012م.

4: جمال باروت: تجربة الحداثة و مفهومها في مجلة (شعر) ، كتاب دوري ثقافي، (قضايا و شهادات) العدد 2 صيف 1990 م

5: رمضان البسطاوسي محمد، موقف الفلسفة الماركسية من مفهوم الحداثة (قضايا وشهادات) كتاب دوري ثقافي،

6: ريتا عوض : أدبنا الحديث بين الرؤيا و التعبير ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، ط 1 ، أبريل 1979 م .

7: ريتا عوض : أسطورة الموت و البعث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية الحديثة النشر ، ط 1 إبريل 1978 م:

8: سعد الله ونوس : بين الحداثة والتحديث : قضايا وشهادات كتاب دودي الحداثه01 العدد 2صيف 1990مؤسسة عبيد ل والنشر:

9: شفيع السيد : الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ، مكتبة الآداب ، ميدان الأوبرا القاهرة ، ط 2 2009، م

10. شاكر عبد الحميد: الأدب و الجنون ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، مصر د (ط ، ت) عصام الخفاجي، أسئلة الثقافة، الطبقة والتشكيلات الاجتماعية ينظر كتاب (شهادات كتاب دوري الحداثة 2) العدد 2 صيف 1990 م

11: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية ، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة 1967 م .

12: عبد الجليل بادو : أسئلة النهضة و التحديث ، ضمن كتاب : المتن الغائب (دراسة في الفكر المغربي الحديث) لكاتبه (عثمان أشقرا) .كتاب نصف شهري . سلسلة شراع ، دار النشر المغربية (أديما) الشركة العربية الإفريقية للتوزيع و النشر و الصحافة ، ط 1995.

13: عبد الرزاق عيد : الحداثة عقدة الأفاعي : كتاب ثقافي دوري ، قضايا و شهادات 2 صيف 1990

14: عبد السلام المسدي : قضية البنيوية ، دراسة و نماذج، دار الحبوب للنشر . تونس ، ط 1995

15 : عزيز حسين، شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط1 / 1987 م .

16: عبد الله العروي، الأيديولوجيا العربية المعاصرة المركز الثقافي الإسلامي ط1، 1995م،

17: عبد الله العروي : أزمة المثقفين العرب تقليدية أم تاريخية ، ترجمة : ذوقان قرفوط ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ط1 / 19978 م ،

18: عبد القادر الشاوي: سلطة الواقعية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1981 م

19 : علي عبد المعطي محمد، فلسفة الفن (رؤية جديدة) دار النهضة العربية بيروت-لبنان د(ط،ت)،

20: قدوى مالطي دوجلاس) : بناء النص التراثي الهيئة المصرية ـ العامة ط 1985

21: صلاح فضل، منهاج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية –القاهرة-،ط1، سنة1417هـ،

22: صالح الرزوق : المأساة في الأدب ، اتحاد كتاب العرب ، ط 1992 م

23: صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري و القافية، منشورات مكتبة المثنى ببغداد العراق، ط 5 ، 1397 هـ ، 1988 م.

24: طراد الكبيسي ، الشعر و الكتابة القصيدة البصرية ، دار الحرية للطباعة ، بغداد 1986 م

25: كمال أبو ديب : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين، بيروت ط 1 ، ديسمبر 1974 م

26: كمال خير بك حركية الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر ، ترجمة لجنة أصدقاء المؤلف ط 2 ، 1986

27: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث ، بنياته و أبدلاتها ، الجزء 2 (الرومانسية العربية) دار توبقال للنشر المغرب ط 2 / 2001 م ص 69 .

28: محمد بنيس ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ، دار العودة بيروت 1979 م

29: محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر ج 1 التقليدية ، دار توبقال المغرب، ط 1 ، 1989 م ص 169 . 170 .

30: محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد،كتاب دبي الثقافية، العدد49، مايو2011

31: محمود ميري أسئلة النقد الأدبي العربي خلال العقدين السابع والثامن من القرن العشرين. الفضاء.

32 : محمد شوقي الزين : إزاحات فكرية (مقاربات في الحداثة و المثقف ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2005.

33: محمد الناصر العجيمي : النقر العربي الحديث ومدارس النقد الغربية (كلية الأدب سوسته) دار محمد على الحامي صفاقس تونس ط:1ديسمبر1998م

34 : محمد جمال باروت ، من العصرية إلى الحداثة ، قضايا و شهادات ، كتاب دوري جماعي، مؤسسة عيبال للدراسات و النشر العدد 3 شتاء 1991 م .

35 محمد العمري، البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب الدار البيضاء، ط 1990 م ، 36: محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 2006 م.

37 :محمد مكروب: (الأدب الجديد والثورة، دار الفارابي بيروت لبنان:1980)

38 :محمد الوالي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي . المركز الثقافي العربي بيروت ط/ 1990م ،

39 :محمد النويهي: قضية الشعر المعاصر الجديدة، دار الفكر العربي ، بيروت مكتبة الخانجي، القاهرة ط 2 / 1971 م ،.

40: محمد محمد النويهي : قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالمية ، المطبعة العالمية القاهرة مصر ،ط 1964 ،.

41: محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر ،ط،سنة 1997م.

42: مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، دار المعارف بمصر، منشورات جماعة علم النفس التكاملي ، ط 3 ، 1969 م

43: نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، منشورات مكتبة النهضة، ط 1968 م:

44 :نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة،طبع ونشر: دار النشر المغربية الدار البيضاء، ط1، سنة 1980م،

45 : نجيب العوفي، جدل القراءة، دار النشر المغربية الدار البيضاء، ط1، سنة1983م.

ج: الكتب المترجمة .

1: أرشيبولد ماكليش الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضر. الجيوسي بيروت 1963م

2: إديث كيرزويل: عصر البنيوية : ترجمة جابر عصفور ـ دار سعاد الصباح الكويت 1993

3: جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، دار الأندلس للطباعة والنشر بيروت ترجمة الدكتور حنا الشاعر ط1972/02م.

4: أوستين وارين ، روينه ويليك ، نظرية الأدب ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، مراجعة حسام الخطيب ، مطبعة خالد الطربيشي، 1972 م، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الآداب و العلوم الاجتماعية ،

5: إدريس الناقوري : منهج لوكاتش في كتابه بلزاك و الواقعية الفرنسية ، مجموعة مقالات مترجمة كتاب جماعي ، تعليق محمد سبيلا ..

6: بول شاوول : علامات من الثقافة المغربية الحديثة ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ط 1 غشت 1979 م.

7: بول زومتور : مدخل إلى الشعر الشفاهي ، ترجمة : وليد الخشاب، دار شرقيات للنشر القاهرة ، ط 1999 م .

8: بريت (رل) التصور و الخيال : ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي دار الرشيد ، للنشر ، العراق ، 1979 م.

9:تزيفتيان تودوروف: الأدب و الدلالة ، ترجمة محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1996 م.

10: : ترفتيان تودوروف : اللغة الشعرية ، الشكلانيون الروس ، ترجمة : سامي سويدان، الفكر العربي المعاصر العدد 38 ، مركز الإنماء القومي بيروت ، 1986.

11: ت . س . إليوت: في الشعر و الشعراء، ترجمة : محمد جديد ، دار كنعان للدراسات و النشر/ دمشق سوريا ، ط 1 / 1991

12: جيل دلوز: المعرفة والسلطة (مدخل القراءة فوكو) ترجمة سالم يفوت المركز الثقافي العربي بيروت لبنان ـ الدر البيضاء المغرب الطبعة 01ـ1987

13: جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية ترجمة نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع بيروت ـ لبنان ط02، سنة 1985م ـ1405هـ .

14: جورج مولنييه: دراسة الأسلوب و البحث و أدوات الفن الأدبي، ترجمة : بسام بركة،

15: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي ، و محمد العمري ، دار توبقال للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء المغرب، ط 1 / 1986 م

16: روجيه غارودي: واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طرسون، دار الكتاب العربي، القاهرة ، 1968 م

17: رينيه ويليك / و أوستين وارين ، نظرية الأدب . ترجمة : محي الدين صبحي / المؤسسة العربية للدراسات/ بيروت.

18: رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر ، ترجمة : محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري، ، ط 1، 2002 م .

19 : رنيه ويليك، مفاهيم ، نقدية ترجمة : محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت عدد 11 جمادي الآخر 1407 هـ شباط 1987

20: رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ، ترجمة محمد عصفور، المجلس الوطني الكويت1978 م .

21 روجيه داروديه، واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون مراجعة فؤاد حداد /دار الكاتب العربي القاهرة 1968.

22: فرانتز فانون : معذبون الأرض ، دار الطليعة بيروت ، 1984 م ،.

23: فانسان جوف: رولان بارث و الأدب ، ترجمة ، محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، ط 1994 م .

24 : فضول عاطف : النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس، ترجمة أسامة إسبر ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، د(ط ، ت).

25 : كولن ولسن : الشعر و الصوفية ، دار الآداب ، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة ، ط 2 يناير 1979.

26 : لوسيان غولدمان : الإله المحتجب ، دراسة عن الرواية المأسوية ، ترجمة عزيزة أحمد سعيد ، مراجعة أنور مغيث ، المركز القومي للترجمة، ط2015/1م .

27 : لوسيان غولدمان (المادية وتاريخ الأدب)، ترجمة(محمد برادة) ضمن الكتاب الجماعي(البنيوية التكوينية والنقد الأدبي)، راجعه(محمد سبيلا)، الطبعة 1986/2م.

28: مؤلف جماعي البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مقالات مترجمة، مراجعة محمد برادة مؤسسة الأبحاث العربية، ط2 بيروت1986.

29: ميشال ريفاتير : معايير تحليل الأسلوب ترجمة حميد الحميداني ، منشورات دار سال المغرب ، 1993م ،

30: مايكل كاريدرس، لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة، ترجمة شوقي جلال ، عالم المعرفة الكويت ، العدد 229 يناير 1998 م.

31 :هنري لوفيفر : ما الحداثة ، ترجمة كاظم جهاد ، دار ابن رشد، بيروت ، 1983 م .

32: هربرت ريد : الفن و المجتمع ، ترجمة فتح الباب عبد الحليم ، مطبعة (شباب محمد صلى الله عليه و سلم) د (ط، ت).

33: هربرت ريد : معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، مراجعة مصطفى حبيب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة القاهرة مصر، ط 1998 ،

34: وولتر بنيامين، العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي، ترجمة ميرا قاسم كتاب ثقافي دوري (الحداثة 2) العدد(5) سنة1991 مؤسسة عبير للدراسات والنشر.

35 : والاس فاولي : عصر السريالية : ترجمة خالدة سعيد ، منشورات نزار قباني ، بيروت 1967 م.

36 : يوري لوتمان : تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة / ترجمة : محمد فتوح أحمد، دار المعارف القاهرة، 1997 م.

رابعا: المواقع الإلكترونية:

1: إدريس الخضراوي ، محمد برادة و عمل الناقد ، نشرت في الاتحاد الاشتراكي يوم 22 / 4 / 2016 م www :maghress :com

2 : صلاح بوسريف: حلم في القصيدة الملحمية وديعة الشاعر عبد الله راجع .القدس العربي www.alquds.co.uk//:http

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

البسملة

الإهداء

كلمة شكر

المقدمة .... أ . د

الفصل الأول:

سؤال الحداثة و بيانات الشهادة في القصيدة المغربية المعاصرة.

أولا : القصيدة المغربية المعاصرة و سؤال الحداثة......... 10

01: بدايات المشروع الثقافي / الشعري الطليعي في المغرب 23

ثانيا: مفهوم الشعرية و الشعرية في بيانات الشعراء المغاربة...... 33

01: بيان الكتابة لدى (محمد بنيس) : 33

02: الجنون المعقلن لدى (عبد الله راجع)... 45

03: وعي الكتابة لدى (نجيب العوفي)...**53**

الفصل الثاني:

بنية الشهادة و استشهاد التكوين الشعري.في المتن المغربي السبعيني

أولا : بنية الشهادة و الاستشهاد لدى (عبد الله راجع).... 62

ثانيا : بنيات الفهم الداخلي للمتن الشعري.

أولا بينة اللغة 73

أ: بلغة الانزياح......... 76

ب: بلاغة السمة الأسلوبية 94

ثانيا: بنية الإيقاع الشعري.. 110

أ: الوقفة الثلاثية و الوقفة العروضية 121

ب: من البيت إلى الجملة الشعرية 127

ج : القافية 132

د: التشكيلات الإيقاعية 139

ثالثا: البناء المعماري.. 145

أ: البناء المعماري البسيط 149

ب: البناء المعماري المعقد 153

01: الشكل التصاعدي الجدلي ... .155

02: البناء التصاعدي النفسي.... 159

رابعا: بنائية الخيال في الشعرية............... 162

أ : تحولات التصوير الشعري.................................. 162

ب: الصورة الشعرية 165

ج: الرمز الشعري............................ 174

د: الأسطورة 183

الفصل الثالث:

تفسير التكوين الشعري و مرجعيات التأسيس.

أولا : مجالات تكوين القصيدة .

01: التكوين الثقافي...................... 190

أ: النص الغائب في المتن 193

ب: تجليات النص الغائب على مستوى اللغة و الإيقاع.............. 202

فهرس الموضوعات

ج: النص الغائب و تفرد المتن... 206

02: التكوين النفسي 211

03: التكوين الاجتماعي... 223

ثانيا : استراتيجية النقد الموازي و مرجعياته النظرية....... 236

01: النقد بين الوعي التاريخي و الخطاب الأيديولوجي 239

02: البنيوية التكوينية و الخطاب النقدي الموازي... 251

ثالثا : مرجعيات التحديث في القصيدة المغربية المعاصرة.................. 275

الخاتمة 289

المصادر و المرجع 293

فهرس الموضوعات 300